思想与文化研究丛书
SIXIANG YU WENHUA YANJIU CONGSHU
丛书主编　王晓纯　吴晓云

东方美学范畴论

东方民族，尤其是中华民族的哲学范畴，没有经过人工的、理性逻辑的方式的排列和组合，来建构一个逻辑的、虚构的框架；因此，也就没有逻辑的"一元化中心"，没有西方哲学、美学所追求的那种"确定性"和"精准性"。

东方哲学和美学的范畴是散点放射的，就像海德格尔所说的"林中路"那样可以向各方延伸；也像德勒兹所说的"游牧思想"和"块茎思维"一样，是多元的、多点生发的。东方哲学美学的范畴就永远处于"成为"的过程中，永远处于"可能"的状态中。

邱紫华　王文革　著

中国社会出版社

东方美学范畴论

责任编辑：尤永弘

封面设计：





定价：38.00 元

国家社会科学研究基金项目“东方美学范畴研究”最终成果

东方美学范畴论

邱紫华　王文革　著

中国社会出版社

图书在版编目(CIP)数据

东方美学范畴论/邱紫华,王文革著.—北京:中国社会出版社,2010.1
(思想与文化研究丛书/王晓纯,吴晚云主编)
ISBN 978-7-5087-3070-7

Ⅰ.①东… Ⅱ.①邱… ②王… Ⅲ.①美学—研究—东方国家
Ⅳ.①B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 006588 号

书　　名:东方美学范畴论
著　　者:邱紫华　王文革
责任编辑:尤永弘

出版发行:中国社会出版社　　　　邮政编码:100032
通联方法:北京市西城区二龙路甲 33 号新龙大厦
电　话:(010)66080300　　(010)66083600
(010)66085300　　(010)66063678
邮购部:(010)66060275　　电　传:(010)66051713
网　　址:www.shcbs.com.cn
经　　销:各地新华书店

印刷装订:中国电影出版社印刷厂
开　　本:170mm×240mm　　1/16
印　　张:20.5
字　　数:327 千字
版　　次:2010 年 1 月第 1 版
印　　次:2010 年 1 月第 1 次印刷
定　　价:38.00 元

北方工业大学

《思想与文化研究丛书》
编委会

在思想中诗意地栖居

——《思想与文化研究丛书》序

王晓纯

思想，往往被视为令人神往而略显玄远的词汇，实际上，它是百姓日用而不知的寻常之物。人生活在一个意义的世界，只要去自觉其意义，就不会没有思想。马克思说："理性向来就存在，只不过它不是永远以理性的形式出现而已。"思想无所不在。

有了思想，就会有对思想的思想，这便是反思。人类总是在不断反思：反思人之为人，反思美好生活；反思道德法则，反思精神信仰；反思经济活动，反思社会准则；反思审美，反思求真；反思人与自然，反思人我之间；反思理论的，反思实践的；反思本土的，反思域外的；反思传统的，反思现代的；反思推动科技昌明，反思科技的负面影响；反思资本主义，反思工业主义；反思理性，反思非理性。人类进步少不了反思，社会发展离不开思想。

思想赋予知识以活力，转识成智，豁然贯通，以利于先立其大者；思想赋予生命以意义，化腐朽为神奇，把平淡的生活变得意味深长。思想让我们小心谨慎，思想让我们雄心勃勃。一个民族、一个国家要绵延不绝，自立于世界民族之林，就不能没有理论思维；一个人、一个社会要提升精神气质，也需要思想的滋润。

思想既是一种结果，又是一个过程；既是一种产物，又是一种活动。我们向往自由，渴望洞察，期盼理解，追寻幸福。思想让我们遍尝跋涉的艰辛，也给了我们知难而进的勇气和力量。思想者未必真能成为思想家，但却拥有一片崭新的天地。然而，曾几何时，我们被生活中的利益所牵引，因生命中的琐事而分

神，整个社会失去的是思考的快乐、思想的激励和精神的慰藉。

道进乎技。爱因斯坦曾指出："光有知识和技能并不能使人类过上幸福而优裕的生活，人类有充分理由把对高尚的道德准则和价值观念的赞美置于对客观真理的发现之上。""只用专业知识教育人是很不够的，通过专业教育，他可以成为一种有用的机器，但是不能成为一个和谐发展的人，要使学生对人生价值有所了解，并且产生热烈的感情那是基本的。他必须获得对美和道德上的鲜明辨别力。否则，他运用他的专业知识只能像一条受过很好训练的狗，而不像一个和谐发展的人。"

这套"思想与文化研究丛书"，以"人文情怀、学术精神、赓续传统、面向未来"为主旨，以思想与文化研究为重点，以当代大学生为主要服务对象，力求熔思想品格、文化品性、艺术品位、科学品质和社会品行养成于一炉，使大学生在道德情操、人文情怀、艺术情调、科学情趣和社会情愫的陶冶上有所提升。当然，让这样一套丛书承载这样大的使命必然难以裕如，但无论如何，我们能以书为友，在思想中诗意地栖居。

是所望焉。

2009 年 5 月 21 日

目 录

绪　论　东方美学范畴的诗性特征

一、西方传统哲学对范畴含义的解读

什么是范畴?"范畴"(Category)一词在希腊文中的含义是"指谓""表述""分类"的意思。从古希腊最早的哲学流派米利都学派起,就开始以范畴的形式来表述事物最根本的基质了。该学派提出了"水""无限""气"等范畴。其中,泰勒斯提出"水"是万物的基础,阿拉克西曼提出了"气"是世界的本原。

辩证法的奠基者赫拉克利特认为"火"是世界的本原。他还提出了"一个人不能两次踏进同一条河流"的辩证法命题。

毕达哥拉斯派提出"数"是万物的本原,并提出了"有限与无限""奇与偶""一与多""左与右""阴与阳""静与动""曲与直""善与恶""正方形与长方形"等范畴。

芝诺提出了"静"这个范畴来表述世界的本质,以反对赫拉克利特"一切皆动"的想法。

原子论者德谟克利特提出了"虚空"范畴,来表述世界是由原子和虚空构成的思想。

对于前苏格拉底时代,希腊哲学家们所采用的范畴名称,首先值得注意的是,一方面是借用具体的东西来表述,具有具象的或者说形象性的特点,例如,火、水、土、气等。另一方面,又具备了抽象性的特征,如奇与偶、一与多、左与右等。这说明了前苏格拉底时代的希腊哲学范畴,正处于从诗性的范畴形态向抽象的逻辑形态的转化之中。

其次,他们提出的范畴几乎都是从事物存在的本原(本体)来说的。

这是公元前8世纪—前5世纪的希腊哲学家们的范畴论的特点。

随着希腊人生活中的科学精神和理性逻辑思维的发展,范畴的逻辑理性和抽象性特征日渐突出,范畴的形象性特点逐渐消退。希腊哲学的范畴形态更朝着理性逻辑的抽象思维的方向发展了。

对范畴作出较早的系统表述的是柏拉图。柏拉图不仅提出了"理念"这个最一般的范畴,还在同其他学派的哲学争论中,提出了"一与多""存在""非存在""同""异""运动""静止"范畴。

但是,西方范畴理论的真正奠基者却是亚里士多德。亚里士多德在《范畴篇》中,列举并分析了10类范畴和其他次要的30个哲学术语。亚里士多德的10类范畴是:实体、量、质、关系、地点、时间、姿态、状态、活动、遭受(受作)。他提出来的次要的范畴有:对立、先于、运动、同时、有(have)等。即便是亚里士多德例举的范畴中,也还依稀可见表达实体形象性特征和主体的感受性的范畴,例如,状态、姿态、遭受等。遗憾的是亚里士多德并没有对"范畴"的内涵是什么给予解释,更没有对"范畴"下定义①,从而引发了后世的学者对于"什么是范畴"的多种的、侧重不同的解读。

在西方哲学史上历来就有对"范畴是什么"的追问和探讨。综合西方哲学史上人们对"范畴是什么"的不同侧重的解读,可以看出人们对"范畴"的内涵的解释包含有三个方面的意义:

其一,范畴是人们思维的方式,是反映外在世界、事物的本质联系的思维形式,也是表述思想的语言工具。

其二,范畴反映了人们思维观念中,对外在世界事物的本质的看法,以及事物之间的关系。范畴所表达的事物的本质既有认识方面的普遍意义,又有本体论(存在的本原、根本)方面的意义。

其三,范畴是多种类的、多层次的、发展变化的。从古希腊开始,随着人们的认识、思考范围的日渐扩大,学科的分类也日渐细化增多,各学科都有自己的范畴系列(例如,美学与伦理学等),范畴就逐渐增多。范畴呈现为多种类、多层次的发展变化。

这是西方哲学和逻辑学的范畴论对范畴内涵的通常解释。

① 中国社会科学院哲学研究所. 古希腊罗马哲学[M]. 中国社会科学出版社,1986.

二、西方哲学、美学范畴的特点

西方哲学的核心是理性的建构体系的方法。理性思维的特点是重视区分、界定,重在“援理以释性”。分析是理性的思维的主要形式。所谓分析,就是对一组概念或命题的构成内涵进行解析,以求得明晰的理解和解释。可以说,西方哲学范畴是理性逻辑思维的产物。它以内涵的抽象性、确定性、精确性、稳固性见长,其内涵直指事物的本质或本原。这种理性逻辑思维要求对概念、范畴命题加以秩序化、种属化等逻辑形式的处理。所以,西方哲学的范畴具有强烈的形式主义特征,显现出了鲜明的逻辑推理结构。

从古希腊时代起,西方哲学理论就是用较严格的范畴和概念的逻辑形式来表述的。其特点是概念与概念之间具有明确的逻辑关系;概念内涵经过较严密的界定和说明,意义清晰、明确。学说与范畴之间的关系比较明确,发展脉络相对清晰,并具有较强的分析性和涵盖性。

西方哲学理论发展到19世纪,其理性的逻辑抽象性和思辨性色彩就更加突出,典型的表现是在黑格尔的哲学范畴体系之中。黑格尔美学范畴体系是思辨的美学理论。所谓“思辨”,是指一种唯心主义的思维方法,是指哲学家、美学家运用逻辑学的推导方式,脱离对具体事实的论证,通过主观的构想来建立或建构出一个独立的哲学、美学理论体系。以这种方式建立起来的哲学理论体系,就叫思辨的哲学或美学。

黑格尔的思辨美学理论体系就是按照其辩证逻辑建构的,因而具有相当严密的逻辑关系和高度的抽象性、概括性。黑格尔的《逻辑学》就是从最简单的范畴之间的关系开始论证并建立整个体系的。

黑格尔认为,任何东西都必须是某种特定的存在。没有存在的东西,就没有它的性质。黑格尔从这一事实出发,把他哲学的逻辑范畴体系的起点放置在“有”(存在)这一范畴上来展开论证。他先论证什么是“有”,然后再从逻辑上加以说明:既然说“有”,就意味着客观上存在着与“有”对立着的“无”;“有”是针对“无”而言的,没有“无”就没有“有”;既然论述“有”,当然也要论述“无”。那么“有”的现实的真实存在状态是怎样的呢?这就是说,任何东西的存在必然是具有一定性质的存在,也必然是具有一定的空间体积或数量的存在。由此又推导出任何事物都是以“质”“量”“度”的形式存在着的,这就推导出了“质”“量”“度”的范畴。接下来,就自然地要解释,什么是“质”?什么是“量”?什

么是“度”呢？这就必须对这三个范畴的内涵加以分析和界定，同时也要对它们三者之间的关系予以清晰的说明。

按照逻辑推理的程序，就推论出：任何事物的“存在”都只能在空间和时间中存在，因此，空间和时间的范畴又被引导出来。同样，任何存在的东西都有特定的性质和存在形式，这样内容与形式有范畴又出现了。黑格尔就是这样一层一层地渐进地推导和深入分析、论证，由此展开了黑格尔逻辑学的整个范畴体系的论述。

同样，黑格尔的美学思想体系也具有严格的逻辑性和分析性的特点。黑格尔在《逻辑学》中已说明什么是理念（具体概念）以及理念的特性，也论证了理念的三种形态，即逻辑理念、自然理念和精神理念。因此，在《美学》中，他首先论证什么是“美的理念”，它同抽象的、空洞的“逻辑理念”的关系是怎样的，然后说明抽象的“美的理念”如何转化为具体的现实状态的最低级的美——自然美，又如何从自然美的最高阶段——人体美转化为人的精神创造的艺术美；再深入分析艺术美的特点，它同自然美的关系，再论证艺术美的发生、发展过程，即艺术美如何从象征型艺术发展到古典型艺术，古典型艺术在近代社会如何解体而转化为浪漫型艺术，同时分别论述这三种形态的艺术美的特点及所表现的艺术门类，最后分别论述各门类艺术的美学特征。

黑格尔强调，美的发展的动力就是理念（精神），也就是宇宙精神实体以及人类的创造性的精神活动。美的发展从低级到高级，艺术美的发展也有低高的层次，其判断标准就是精神在表现自身时，对物质材料依赖的多少，对感性的物质依赖越多，艺术形态就越低级，反之则越高。

通过上述例证，我们可以充分看出，黑格尔哲学、美学范畴体系所具有的严密的逻辑性，当然也就看出了他的美学范畴体系所暴露出来的强烈的人工性、主观性和虚构性。在黑格尔逻辑学中，那严密的“正、反、合”三段论的发展变化模式，具有铜墙铁壁似的规范性和僵化性，把人类丰富而茂盛的思想全部生硬地压缩其中，显示出了强烈的人工性、主观性、虚构性。

这就使我们充分了解了西方美学范畴的形态特征。

不仅如此，西方哲学在发展中，每一种哲学体系都以方法论为变革手段，来创立自己的哲学体系，例如，现代西方哲学的三个开创者就提出了三种崭新的方法。胡塞尔（Edmud Husser）的现象学方法；摩尔（G. E. Moore）的语言分析方法；皮尔士（C. S. Peirce）的实用主义方法。他们在寻求方法论为突破口的时

候，就不断地提出新的范畴来支撑自己的体系。这种情况尤其是在后现代哲学家海德格尔、伽达默尔、利奥塔、德里达、德勒兹等人的哲学中，表现得更明显。所以，西方哲学的范畴不断更新，新词汇不断生成，这些范畴之间甚至不能通约，难以保持西方哲学范畴词汇上的一致性和稳定性。

西方哲学范畴的上述特点与东方哲学，尤其是与中国哲学范畴有明显的差异。相比较，研究东方美学范畴至少有以下四个难点，这些难点困惑了笔者多年。

其一，是东方美学范畴和理论被西方和中国的有的学者视为“潜范畴”或“前范畴”。其意思是说，东方美学范畴还称不上是西方哲学、美学意义上的范畴，它们还没有资格登上西方哲学、美学理论和范畴的大雅之堂。既然名不正，言不顺，那么，笔者应该怎样去应对这种排斥性的观点呢？如何为东方美学范畴争得一席生存之地呢？

其二，是东方各民族的美学范畴都较为散乱，各自都不成体系；作者更无法把整个东方美学范畴捏成一个体系。按照西方传统的美学理论和范畴的体系性，没有体系的东西算什么呢？笔者就必须为东方美学范畴的非体系进行有说服力的辩护。

其三，从形态上讲，东方各民族的范畴很少有纯思辨性的、纯抽象性的逻辑形式，更多的是具体事物称谓式的，或者是形象性的、象征性的和比喻式的诗性的形态。面对诗性的、含义朦胧的东方美学范畴如何加以清晰地解读和阐释呢？

第四，如何清晰地回答：为什么东方民族的审美范畴是诗性形态的？它们生成的文化背景是什么？

上述四个方面的问题，是本课题研究者无法回避而又必须认真解决的。

三、中国哲学、美学范畴的特点

近代中国学者面对西方的哲学的“Category ，Kategoria”一词，采用了相对应的汉语“洪范九畴”一词来表述。《尚书・洪范》中的“洪范”的原意是：伟大的治国方略。周武王克商后，殷纣时的元老箕子以《洪范》之治国方略献于武王。“九畴”指九类大的法则、原则、规范：“初一曰五行，次二曰敬用五事，次三曰农用八政，次四曰协用五纪，次五曰建用皇极，次六曰乂用三德，次七曰明用

稽疑,次八曰念用庶征,次九曰向用五福,威用六极。"①

"洪范九畴"的原意是"归类范物"的规范和法则,并把划类、定界和确立行为的准则、规范确定为九个方面:自然之道方面的五行;敬人用事方面的五事;农用方面的八政;观天知时,以求和谐方面的五纪;立人处世方面不偏不倚的大中之道;统治人民方面的三德之法;用卜筮来解决疑难方面的稽疑之策;考察天气时令变化,以年岁的丰歉来确定征收多少的办法就是众行得失之验;劝人享用五福之事,以六极为准则来施行政令的方法就是"威用六极"。

可见汉语的"范畴"一词的原意,主要是实践经验意义上的分类划界,确立行为的准则和规范,并没有对分类后的事物进行本质或本体意义上的界定和阐述。"洪范九畴"只重划界分类、重确立行为规范准则的"范畴"思想,成为后世中国哲学思维只重分类界定、重体用的特点。中国哲学、美学范畴很少以静态的、理性的分析方式去阐明对象的本质和对象之间的关系。

相比较,古代中国和古代东方的哲学范畴有四个显著的特点:

第一,具象性。

哲学范畴既是感觉经验的凝聚,也是思维观念的浓缩。中国哲学范畴具有具体事物的形象性特征。这与汉字的结构有关,因为语言是思维的载体。人类的语言和人类的思维,一方面是抽象导向的,另一方面是具象导向的,代表抽象导向的拉丁语系统与代表具象导向的中文系统,都是世界语言所不可或缺的组成部分。代表具象导向的中文系统本身就具有图像性,它的语义系统是基于形象来表示事物。所以,中国古代哲学范畴具有形象性。这种具象性、形象性表现为两种,即自然形象和人的身体形象。

就自然形象来说,例如,《老子》中的"上善若水,水善利万物而不争"。"天下莫柔弱于水,而攻坚强者,莫之能胜。"因此,"水"这一范畴既表达出了它的样态性,也表达了人对水的切身体验,"水"就是具象性的范畴。同样,《论语》中所说的:"子在川上曰:逝者如斯夫! 不舍昼夜。"这里的"水"不仅有具象性,而且体现了鲜明的实践理性。

此外如:天、气、金、木、水、火、土、风、景、境、物境、境界、眼中之竹等范畴,都拥有自然具象的特征。再如,古埃及和阿拉伯民族的"光";日本民族的美学范畴:"风""花""雪""月"等都有这一特征。

① 尚书·洪范[M]. 上海古籍出版社,2004:217－219.

就人体形象而言，中国范畴就有：心、骨、肉、筋骨、丰肉微骨、体格、肌理、风骨、枯槁、腴与枯、瘦、肥、形、神、气力、气体等形象性的范畴。

这说明，中国哲学范畴是以具体的事物、形象来说明普遍性的事理的。

第二，体验性。

中国乃至于东方民族的哲学范畴都是主体的体验或经验的总结和表达，具有主体体验的普遍性，而很少涉及事物的客观普遍的性质和概括意义。例如，印度民族的"味""韵"；中国的"味""滋味""韵味""风味""五味""味外之味""五色""兴""感兴""心""心境""气韵""意会""心斋""温柔敦厚"等。日本民族的"物哀""知物哀""幽玄""花姿风韵"等，都表达了主体对外物的普遍的体验和感受。古代中国和东方民族很少用范畴的形式直接揭示外在的客观事物的性质，更少于对外在事物的本质加以精准的分析。更多地是表现外在事物对人心的感发，以主体心性的感兴方式表达出来。

第三，古代中国和东方哲学范畴的模糊性和多义性。

中国哲学、美学的术语、概念和范畴，由于人们在各自的体验感受上运用它们，在理解上就难免存在着差异；此外，人们往往在不同的思维层面上运用它们，这些范畴和概念的内涵就难免具有某些不确定性、漂移性。产生这种现象的根本原因在于，东方美学的概念范畴往往是用形象性的、象征比喻的语言方式，即诗性的方式来表述个人的审美体悟和审美判断的，所以概念的内涵就显得十分模糊，犹如雾里看花，很难把握。例如，中国的美学范畴"风骨""气韵""神思""意境""隔与不隔"，印度的"情味""韵味"范畴，日本的"幽玄""禅趣"范畴等，都很难用语言清晰地解说。

中国和东方各民族在对艺术理论的阐述中，在艺术批评的实践中，往往使用特有的诗化语言，如形象性的比喻，个人感兴的描述等方式进行批评或论证。这就造成了诗化的理论和诗化的批评，也因此，造成了东方审美理论的模糊性、不精确性、概念的多义性。例如，印度古代著名的美学理论著作《舞论》，在阐述什么是艺术美之"味"时，作者从生理上对口味快感的感觉来说明艺术审美的快感："味如何被尝？正如有正常心理的人们吃着由一些不同佐料所烹调的食物，就尝到一些味，而且获得快乐等等，同样，有正常心理的观众尝到一些不同的情的表演所显现的，具备语言、形体和内心的常情，就获得了快乐等等。"①

① 金克木．印度古代文艺理论文选．人民文学出版社，1980：5.

"正如人类中王者为大,正如门徒中师傅为大,这样,在一切情中常情为大。"①

这种特点在中国古典美学著作中显得格外突出:如《典论·论文》中就有"时有齐气""和而不壮""气体高妙";《文赋》中有"精骛八极,心游万仞""观古今于须臾,抚四海于一瞬"等。其他如司空图的《二十四诗品》、王国维的《人间词话》中的诗化批评和诗化理论也是颇为典型的。日本美学理论,尤其是文论深受中国美学理论影响,所以,也是较有代表性的诗化理论和诗性的批评,例如,风、雪、月、青、黑、形、姿,以及余情、物哀、空寂、闲寂、幽玄等范畴。尤其是日本人用事物的名称(名词)作为范畴,这也是与西方美学范畴迥然不同的范畴形式。

对东方美学和艺术理论的这一特征,美国著名美学家托马斯·门罗也注意到了:"尤其是中国的文论,则充满了朦胧的比喻。"②尽管东方美学和艺术理论大多以这种感兴似的方式表述,但是其中却充满了对于美和艺术的敏锐的领悟和独特深刻的见解。

第四,中国和东方哲学范畴形式具有非人工性、非体系性。

东方民族在几千年的历史中,人生实践中的经验性的见解、思想也逐渐形成了一些术语、概念和范畴,但是,都没有经过理性化、抽象化的提炼、升华,没有成为较明确的、统一的、体系性的理论。

古代中国哲学范畴从古沿用至今,一直都围绕着一些最基本的范畴和命题来发挥。这就是中国哲学范畴的"共名"特征。中国的哲学范畴的发展不在于数量上的增长,而在于后代不断的诠释中,不断地产生新的解读和新的意义。这就是中国哲学范畴的广延性。中国哲学、印度哲学很少创建新的词汇和范畴,却是在不断地新的解读和阐释中创新思想。

这种在阐释中创新的特点表现为两种方式:

其一,在类比、匹配中不断地扩大涵盖面,从而建立起事物之间普遍的联系。例如"阴阳"和"五行"。

从"阴阳"类比和匹配出:乾、坤;天、地;太阴、太阳;雄、雌;男、女;阴柔、阳刚;水、火;阴界、阳界。

从"五行"类比和匹配出性质类似的:五色、五气、五音、五时、五味等,后来

① 金克木. 印度古代文艺理论文选. 人民文学出版社,1980:5.

② [美]托马斯·门罗. 东方美学. 中国人民大学出版社,1990:2.

更扩展为:人体器官的五脏、五窍、五荣、五志等,形成了中国生理学及医学的基本分类。不仅如此,在对具体概念的阐释中,又以类比、匹配的方式生发出新的概念。例如,"木"匹配出:青、酸、肝、筋、爪。这五种物质的物性都属于"木"性。中国范畴正在不断地类比和匹配中,衍生出范畴的网络。

其二,在不断地新的解读和阐释中创新。

例如,战国时的孟子和荀子也都使用共同的范畴,但其哲学观念和命题却背道而驰。宋明理学与泰州学派的心学都使用同样一套词汇和名言,如理、气、心、性等,但这两派对它们的理解和阐释却相去甚远。

同样,中国美学范畴,诸如境、境界、意境;形、神;气、韵;风格、风骨;心、志;情、理等范畴也在不同时代、不同的人的阐释中,不断地开创出新的意义。

可见,东方民族,尤其是中华民族的哲学范畴没有经过人工的排列、组合,没有以理性逻辑的方式,来人为地、有目的地建构范畴体系。东方哲学和美学的范畴是散点放射似的,就像海德格尔所说的"林中路"那样,可以向各方延伸;也像法国哲学家德勒兹所谓的"游牧思想"和"块茎思维"一样,思维是多元的、多点生发的。

东方哲学、美学范畴没有人工的、逻辑的虚构的框架,也就没有理性逻辑的"一元化中心",没有西方理性主义哲学所追求的那种"确定性"和"精准性"。东方哲学、美学范畴就永远处于"成为"的过程之中,永远处于"可能"的状态之中。反对一元化中心论、反对确定性、精确性,正是西方后现代主义哲学共同的主张。对于后现代哲学的主张,高宣扬指出:"后现代主义者并不想使自己成为'什么',而是永远处于'成为'的过程和状态中。"[①]后现代主义者认为:"'可能性'既然是可能的,就意味着它永远是不确定的、可变动的、可更新的、无定向的、模糊的,因而是最具有潜力的。"[②]

四、为诗性的哲学、美学范畴正名

范畴是反映人们对对象性质、范围和种类的思维形式,反过来说,范畴的样态形式也反映了人们不同的思维方式。中国和东方哲学的范畴上述样态特征,正反映了中国和东方民族的思维特征,说明了中国和东方民族的思维方式具有

① 高宣扬. 后现代论[M]. 中国人民大学出版社,2005:14.
② 高宣扬. 后现代论[M]. 中国人民大学出版社,2005:15.

诗性的、经验性的、实践理性的思维特点。

什么是诗性的思维呢?

"诗性"一词,是意大利思想家维柯在《新科学》中提出的。他把人类早期的思维方式叫做"诗性智慧"。他认为,人类运用这种诗性智慧,创造出了"诗性的玄学"(哲学)"诗性的伦理""诗性的政治""诗性的语言"等。

维柯使用的"诗性的"一词的含义是指:早期的人类以自我为中心,通过"以己度物"的方式来想象、联想,来进行情感推理,并以这种方式来认识世界、解释世界的现象,来把握世界。

"诗性的"——就是主体通过心灵的想象、联想来创造或建构世界,以类比的方式来解释事理。诗性的就是用心灵的想象、幻想的方式来创造出精神观念;就是用象征或类比的方法来说明事理。

维柯把这种由心灵创造的,又客观化了的成果,都叫做诗性的。所以,维柯认为,人类的最初的玄学(哲学)、伦理制度、政治制度和艺术、诗歌都是人造的,非自然的。

可见,"诗性的"一词的内涵就是:以己度物的、想象的、幻想的、类比的思维方式。由于它同诗和艺术的创造方式非常相似,都是由心灵创造出来的,所以维柯把它叫做"诗性的智慧"。

由诗性的智慧衍生出诗性的哲学(玄学含宗教)、诗性的伦理、诗性的政治、诗歌与艺术等文化形态。

维柯说:"诗性的智慧""对于诸异教民族来说,无疑就是世界中最初的智慧。""我们必须把诗性智慧的起源追溯到一种粗糙的玄学。从这种粗糙的玄学,就像从一个躯干派生出了肢体一样,从一肢派生出逻辑学,伦理学,经济学和政治学,全是诗性的;从另一肢派生出物理学,这是宇宙学和天文学的母亲,天文学又向它的两个女儿,即时历学和地理学,提供确凿可凭的证据——这一切全是诗性的。"①

这里,维柯富有智慧地指出了人类后来的人文学科、社会学科、科学技术等,最早都是诗性的。后来才产生分支,出现巨大的分歧。

维柯所说的"人类世界中最初的智慧"——"诗性的智慧"就是我们现代人所说"原始思维",也有人把它叫做"诗性的思维"。

---

① [意]维柯. 新科学[M]. 朱光潜译. 人民文学出版社,1986:155.

原始文化和原始思维是人类意识形态最早的源头。

维柯在《新科学》中创立的"诗性智慧"范畴,就是20世纪思维科学学者所谓的"原始思维"。"诗性智慧"范畴是他在研究早期人类思维和社会意识的发生时提炼出来的。维柯所使用的"诗性智慧"范畴,只含有时间上和思维形态上的初始含义,而不同于某些西方学者从种族歧视和文化价值论角度,把"原始"一词看做是对某些未开化民族那种"野蛮""落后""愚昧"的指谓。

正是在这个意义上,房龙说:在人类文化史上,"希腊人不但不是第一个登台的人物,反而是最后出场的人物"。①

古代西方哲学以亚里士多德的《形而上学》为标志,就开始了对理性思维的特征和规律进行系统的研究。由于《形而上学》是以当时人的理性思维水平为对象来加以论述的,而完全没有涉及更古老的思维形式,因而,在客观上导致了这样一个错觉:即人类现有的理性思维是原生态的,从而也就是静止的、没有发展和变化的。

这一看法延续了二千多年。

维柯在思想史上的重大贡献在于,他率先认识到人类思维经历了发生、发展的历史过程。这一过程表现为先后衍生出的两种形态,即诗性的智慧和理性的逻辑思维。

两者的关系是:首先,诗性智慧在发生的时间上在先,理性思维是从诗性智慧中生发出来,两者都是人类思维的重要形式。"诗人们可以说就是人类的感官,而哲学家们就是人类的理智。……凡是不先进入感官的就不能进入理智。"(亚里士多德语)

其次,它们又是互相对立的,这种对立清晰地表现在诗与哲学的思维方式之中:"哲学语句愈升向共相,就愈接近真理;而诗性语句却掌握殊相(个别具体事物),就愈确凿可凭。"②就强调区别和对立而言,维柯的观点很接近后来的法国文化人类学家列维·布留尔的观点。

所谓"诗性的智慧"是对原始人类整体的思维认知方式的统称,并由这种思维认知方式决定其行为方式,所以,我们也把它称之为"诗性的思维"。维柯所谓"诗性的"含义是指人的"创造性的想象力"或者说是"凭想象来创造",所

---

① 房龙. 人类的艺术[M]. 中国文联出版公司,1989:88.

② [意]维柯. 新科学[M]. 朱光潜译. 人民文学出版社,1986:105.

以,"诗性的智慧"或"诗性的思维"就是指"凭想象来创造"的那种想象力极为发达的思维。

这就清晰地说明了早期人类的思维方式和文化知识都是"诗性的",都是在凭借肉体感觉经验的基础上形成的"创造性的想象力"而想象和推演出来的。由这种诗性的智慧生发出各门学科的诗性的知识,再经过漫长历史阶段的逻辑性转化,而生发和提升为各种理性的思维和知识。

值得指出的是,东方美学以具体事物的形象或特征来表达某些普遍的审美观念的做法,曾被持有"欧洲文化中心论"的学者看做是低层次的。英国美学家鲍桑葵在《美学史》中说:东方艺术的"审美意识还没有达到上升为思辨理论的地步","中国和日本的艺术之所以同进步种族的生活相隔绝,之所以没有关于美的思辨理论,肯定同……这种艺术的非结构性的必然的基本联系"相关。[①]这就涉及如何理解和把握哲学、美学概念及范畴的问题了。

中国哲学、美学有没有范畴? 能否把中国和东方民族的美学范畴称做范畴? 这是我们必须澄清的问题。

在我国学术界,由于中国哲学、美学很少有西方哲学和美学相同的逻辑范畴形态,因此,有人认为,中国哲学、美学,只是"潜哲学""潜美学",或说"前哲学""前美学"。的确,以西方的范畴形态和价值标准看,这是有一定理由的,甚至可以说是正确的。但是,人类社会中的事物仅仅只能以一种模式为标准,或者仅仅只能从一个角度去看、去把握吗?

对此,我国学者季羡林在论证印度戏剧的特点时,曾发表了一个深刻的见解:"我不同意国内的一些人的意见,他们言必称希腊,认为只有西方的戏剧才能算是优秀的戏剧;东方的戏剧,其中包括中国的和印度的,则是不行的。他们硬拿西方的三一律等等规律来衡量东方的戏剧,仿佛希腊神话中的那个强盗,把人捉来,放在一张特制的床上,长了就锯掉,短了就拉长。总之长了不行,短了也不行,反正非要把你的身躯破坏不可。我认为,这种看法是不正确的,也是不公正的。东方和西方,各有特殊情况,各自的戏剧也有独特的发展规律。"[②]

20世纪以来的自然科学(如爱因斯坦的"相对论","量子力学"中海森堡的"测不准定义",哥德尔的"元数学"研究等)所得出来的结论,早就否认了这种单

---

① [英]鲍桑葵. 美学史[M]. 商务印书馆,1985:3.

② 跋娑. 惊梦记[M]. 中国戏剧出版社,1983:2.

一的本质主义观念,否定了僵化的"一元化真理观"。他们的研究结论早就证明了:即便在以精准著称的自然科学领域,也存在很多"不确定性"的领域。

20世纪分析哲学的奠基人路德维希·维特根斯坦在他思想的早期,在他还崇拜理性主义哲学时,就在《逻辑哲学论》中说过:"凡是能思考的东西都能清楚地思考。凡是可以言说的东西都可以清楚地言说。"①他以此观念来划定了哲学逻辑语言的言说范围。美学因为不符合逻辑语言的标准而排除在哲学之外,被划入了"不可言说"的神秘领域之内。维特根斯坦的的智慧在于,他看到了美学的非逻辑性、非纯粹理性的性质。他认为,美不是物质固有的属性,而是人的心性的判断,从理性逻辑的观点看,人们根本无法对美作出任何一种精确的规定,因此,从哲学逻辑语言的角度来说,美"无意义",从而把对美的研究排除在哲学的逻辑范围之外。这也意味着,维特根斯坦绝对不会以美学理论和范畴是否符合逻辑理性的标准去要求美学,去规范美学,这是维特根斯坦聪明过人之处。

相比较,那种持逻辑理性万能的人,那种把逻辑理性的范畴形态奉为唯一标准的人,来指责中国和东方哲学和美学范畴的人,其僵化的思维和霸权的态度,不是显得十分可笑吗?后期的维特根斯坦以日常语言为出发点,指出了日常语言具有与逻辑语言不同的特征。他认为,语言犹如工具,重要的是在于使用。语言的使用不同,功能也就不同。维特根斯坦的语言功能主义观把哲学的狭窄的逻辑语言扩展到广阔的日常生活之中。诗性的语言在哲学中获得了应当有的地位。由此,维特根斯坦猛烈地批判了"美的本质主义"观点。

维特根斯坦指出:"'美的'(还有'好的')是一个形容词,因而你不禁要说:它有某种性质,即'美的'性质。"②

"与美学相联系的、最重要的,可能是所谓的审美反应。"而不是所谓的"事物本身"之美。③

"在维特根斯坦看来,'美的'≠美的实体或美的性质,这是维特根斯坦美学语言批判的一个基本出发点。"④

---

① 涂纪亮. 维特根斯坦全集:第4卷[M]. 河北教育出版社,2003:116.

② [奥]维特根斯坦. 美学讲演录. 廖世奇,张旭东译. 见:刘小枫. 人类困境中的审美精神[M]. 东方出版中心,1994:524.

③ [奥]维特根斯坦. 美学讲演录. 廖世奇,张旭东译. 见:刘小枫. 人类困境中的审美精神[M]. 东方出版中心,1994:537.

④ 周宪. 20世纪西方美学. 南京大学出版社. 1999年:329.

维特根斯坦认为，审美和艺术活动正像游戏一样。生活中的游戏很多，方法不同，特点各异。“对所有这一切，什么是共同的呢？——请不要说：一定有某种共同的东西，否则它们就不会都被叫做‘游戏’——请你仔细看看是不是有什么全体所共同的东西。——因为，如果你观察它们，你将看不到什么全体所共同的东西，而只看到相似之处，看到亲缘关系，甚至一整套相似之处和亲缘关系。……这种考察的结果就是：我们看到一种错综复杂的互相重叠、交叉的相似关系的网络：有时是总体上的相似，有时是细节上的相似。”①

维特根斯坦在对语言游戏的考察中，认为美具有“家族相似”性，美处于特定的语言游戏和生活形式中。维特根斯坦的“家族相似”论包括三层含义：

（1）人们对美的意义的解读就像一个相似的家族。在同一个家族中，尽管其中的每一个成员各不相同，但他们在不同的体貌和身体部位上，有许多相近、相同的地方。同样，人们对“美”这个词的用法就构成了一个大家族。不管你对“美”的感受和理解如何，不管你用什么语词来表达，它都是“终端开放”的，即允许你用新的例子、新的词汇来表达，由此，人们对美的感受和体验也就可以无限地延伸。

（2）各门类艺术之间是家族相似的关系。自古以来，人们关于艺术的定义成百上千。所有艺术都有相同之点，也有明显的差异。“譬如，你注意到某个诗人的诗歌有特别之处。你有时会发现在音乐家风格与你同时喜欢的诗人或画家风格之间有相似之处。”②

（3）同一时代、同一文化背景下的不同的审美活动与不同的艺术之间具有相似的地方。这就是同一时代审美与艺术的“家族相似”。文艺复兴时代的达·芬奇、拉斐尔和米开朗基罗的绘画尽管风格不同，技巧各异，但他们明显地突现了文艺复兴盛期的绘画特质。同样，中国各地的唐代的佛教雕像出自于不同的工匠之手，但唐代的佛教雕像在形象的宁静、安详、圆融、丰腴方面，与宋代佛像在造型、风格、气韵方面明显不同。

在哲学、美学范畴论的语境中，理性的逻辑范畴和诗性的美学范畴都具有“家族相似”的特征，都有着自身存在的合法性，在身份认同上，都是一样的。

---

① ［奥］维特根斯坦．哲学研究［M］．李步楼译．商务印书馆，1996：47－48.

② Lectures&Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. Cyril Barrett, ed. Oxford: Blackwell, 1966, P32.

五、西方后现代主义哲学为诗性哲学、美学所作的辩护

20 世纪中后期西方涌现的后现代主义哲学思潮，更是猛烈批判传统哲学的“理性至上”主义、“一元化中心论”和“本质主义”真理观。后现代主义哲学涉及的问题范围很宽广，这里仅就后现代主义哲学的思维模式和观念，来看他们是如何为诗性的哲学和美学理论辩护的。

首先，后现代主义哲学对西方传统的“理性至上”“一元化中心论”和“本质主义”的批判。

自古希腊的柏拉图以来，西方逻辑中心主义和语言中心主义的思维模式总是把“确定性”“精准性”当做表达真理的唯一的形式。在柏拉图看来，凡是不确定的，就是不可靠的；现象界的东西都是虚幻的、不确定的，任何事物都有一个客观存在的、不变的范式或标准，这就是“理式”(Idea)，理式是事物的范本和真理，所有存在的事物都是模仿理式而存在的。“理式”是确定的、永恒的。这就是柏拉图的“客观真理论”。

从柏拉图之后，西方的理性主义哲学都在这一思维模式中进行。尽管英国经验哲学与大陆理性哲学有着明显的不同，但是经验哲学通过考察人类经验的方式，去追求事物的本质和真理的目标却是与大陆理性哲学完全相同的。18 世纪以来的启蒙运动和科学技术的发展，更加强化了这一思维模式。近代西方哲学认为，只有依靠理性的逻辑思考，才能掌握真理，因此，人们在任何事情上都要寻求本质的真理，都要总结和发现规律。

20 世纪的人们，经过两次世界大战，竟然发现了这么一个事实，即理性建构的理想社会并不理想；理性并非万能，理性哲学的结论产生出许多谬误，理性哲学存在着巨大的漏洞。

在对理性哲学的批判中，以“家族相似”为特征的后现代哲学思潮，各自从不同的方向对传统的理性主义哲学发起了进攻。

针对理性主义哲学的“本质主义”“一元化中心论”等追求事物“确定性”的观念，后现代哲学家们表达了“不确定”的根本观点。

后现代主义哲学家们发现，随着人类的认识范围不断地扩大，不断地深入，自然和社会中充满了不确定性和偶然性。不确定性是人类认识自然与社会过程中的正常现象。

事实上，大量的文化人类学研究资料和当代思维科学的考察结论证明：人

类的思维大致可以归纳为六种或八种(不同的学者有不同的划分法):原始—神话思维;审美—艺术思维;思辨—分析思维;体悟—直觉思维;计量—运算思维;日常—综合思维。①

其中,非理性的、诗性的思维方式占有重要部分。非理性的、形象的、情感的、直觉的、日常的思维方式都有着共同的"家族相似"的特点。这些特点就是,它们都具有"不确定性"的特征,它们的思维结果都不可能准确表达,甚至无法表达,更谈不上对它们进行定量化的处理了。

我们不能因为为了坚持并维护传统哲学的"确定性",而否认这些丰富的思维形式存在的事实,更不能人为地对它们加以单一化或规范化的处理。

不确定性和确定性原本就是互依互补的。不能用"确定性"去否定"不确定性"的存在,也不能用"确定性"去规范或限制"不确定性"。不确定性的东西往往是"不可言说的",或者说无法精确言说。例如,爱情有多深,善心有多大,同情心多么强烈,这都是无法用科学手段来精确测定,无法量化的。

面对现实世界中众多的"不确定性",后现代主义哲学的应对策略是什么呢?

一方面,他们提出"不再思考"的思维模式。当然,"不再思考"并不意味着真的不思考,而是指拒绝用传统的理性主义的逻辑思维方式来思考,他们提出,更多地用"非确定性的思考方式"来思考。这就是我们所谓的用"诗性的方式"来思考,用日常的方式来思考。

人的思想活动并非如同传统的西方哲学所认定的那样,并非只是纯逻辑的理性思考活动。"德里达认为,人的思想的真正动力在于:思想始终都是在同非思想的异质性事物的差异化运动中创作和发展,而且,人的思想活动并不全然遵循理性逻辑轨道,它在理性之内的活动同它在理性之外的活动相比,仅仅占少量;它超越理性而同非理性、非思想因素的差异化运动,倒成为它进行更丰富的创作活动的重要条件。德里达认为,真正的解构,必须以发扬思想内一切非思想因素,达到在思想内容纳尽可能多的'异质'因素的程度。在这一点上,德里达的解构活动似乎近似于阿多诺的'否定的辩证法'。"②

另一方面,"后现代"主义哲学家以一种新的语言或符号作为表达方式,作

① 邓启耀. 中国神话的思维结构[M]. 重庆出版社,1992.

② 冯俊. 后现代主义哲学讲演录. 商务印书馆. 2003:327.

为论述的策略，目的在于表现某种不可以精确表达或难于表达的叛逆心态。

他们对传统的哲学话语加以解构，例如德里达用“差异”原则来取代“逻辑中心主义”，并杜撰了“延异”(difference)一词，来表达他的开放性观念。后现代主义哲学家们在消解传统哲学话语的合理性和霸权主义的同时，又大量采用反语言的或者使符号模糊化的表达方式来言说。后现代的这种表达方式，既要掩盖他们话语的“非表达结构”以及由此产生的模糊含义，又明确地主张采用暗指、隐喻的委婉的表达方式。这就是用诗性的、日常的语言来替代具有“确定性”“精准性”特征的、人工的理性的逻辑语言。

所以，海德格尔的“林中路”、德勒兹的“千高原”“根状茎理论”“游牧思想”“树状结构”等取喻说譬说的诗性话语就出现了。

六、东方哲学、美学的诗性范畴的地位

东方哲学和美学的许多思想观念，在远古时代大多是在意象思维的形式中进行，产生了许多审美意象的符号。进入文明时代之后则更多地保持和发展了综合型的思维和意象思维的形式，又形成了许多审美的类概念。因此，东方哲学、美学的概念范畴更多地具有综合型的、意象思维的形式特点：既保持了具象性、直观性、意象性等意象思维的特征，又具有广泛联系、相互转化的普遍性的抽象概念的特征。在审美的类概念基础上，逐渐升华出一些较抽象的审美范畴。例如，在古代中国哲学、美学范畴中，既有非常抽象的概念，如“道”“天”“理”“气”“空间”“时间”“心”“情”等，又有非常具象的类概念，如“体性”“肌理”“清水芙蓉”“错彩镂金”“滋味”、悲秋、惜春等，还有大量的审美意象，例如味、色、梅、兰、竹、松、山、水等。

即便是现代人类，一方面在哲学、科学研究中大量运用非常抽象的符号或概念范畴；另一方面在日常生活中，依然大量使用综合型概念——意象思维。我们不能根据使用抽象概念的概率大小或习惯，来确定西方逻辑是概念逻辑而东方民族的概念、范畴是“潜概念”或“前范畴”。这种说法是缺乏现代思维科学依据的。

东方民族的审美方式和艺术表现方式是原始审美思维的自然延伸和发展，正是基于东方哲学、美学思维是在原始思维的基础上发展起来的，是不断朝着逻辑化和综合化的方向提升，这一思维进程，完全符合原始思维的逻辑化进程。可以说，东方美学概念和范畴的发展，正是原始审美思维不断逻辑化的结果，东

方审美思维从审美意象到类化概念，再到诗性的概念，再升华为抽象的逻辑概念的历程，说明了东方美学的概念范畴遵循了人类思维的正常进程。

值得注意的是，东方民族在千万年的思维发展中，东方美学与艺术思想并没有因为人类思维的逻辑化发展进程，而抛弃了诗性思维的要素。严格地说，对于审美和艺术而言，诗性思维的要素才是真正符合审美和艺术的最根本的要素。东方美学与艺术思想正是情与理的高度融合的结果，正像盐水一样，无法把盐与水加以析离。

西方美学与艺术理论，却总是想法在盐水中提取出盐来，把水抽取掉、蒸发掉。

应当指出的是，东方哲学、美学范畴与西方哲学、美学范畴既有相同的方面，又有不同的方面。

根据波兰美学家塔塔科维兹的说法：各民族美学思想有两种基本的显现方式：一种是“外显的美学”，它包括逻辑形态的理论表述和经验性的理论表述；另一种是“内隐的美学”，即蕴藏在艺术创作思想和艺术作品中的美学思想，它要通过对艺术作品的分析而提炼出来。

东方各民族的美学思想同西方美学一样，既有“外显的美学”，也有“内隐的美学”；其美学观念的表达方式既有逻辑理论形态的，也有经验性的表述，更多的则是通过特定的艺术创作形式表达出来的思想观念。

其实，西方美学也是遵循这一规律发展的。差别在于西方美学的理论表述形式（包括概念、范畴的形式）以“外显的美学”为主要特色，而东方美学则以“内隐的美学”为主要特点。西方美学的逻辑型理论的确有一条明显的线索延续至今，但西方美学理论中也不乏经验性的理论描述，不乏通过艺术创作所显现出来的美学思想。例如，18 世纪英国经验派美学，尤其是荷迦兹的《美的分析》和 20 世纪美国美学家阿恩海姆的《艺术与视知觉》、英国美学家贡布里希的美学著作《艺术与错觉》《秩序感》等都是走的“内隐的美学”的路子。

西方美学史上也存在着以“内隐”的方式来表达美学观念的历史时期，例如，文艺复兴时期的美学思想主要就是通过对艺术作品的表现样式的经验式分析和描述，来表达艺术家、美学家的美学思想与审美观念的。

即便在以“外显的美学”为主要的理论表达方式的时代，也存在着大量的经验式的或通过对艺术作品样式的分析方式总结出来的美学观念和美学理论。例如，温克尔曼的《古代艺术史》、歌德的美学思想和黑格尔《美学》第 2、第 3 卷中都

有着大量的经验感悟式的、通过对作品的分析而提炼出来的美学思想和观念。不止于此,如19世纪法国作家雨果通过自己的创作如《巴黎圣母院》《笑面人》等作品,就表达出了的独特的美、丑观念和"化丑为美""化美为丑"的美学思想。

以上事例说明,人类用以承载思想观念的方式是多种多样的。既有通过语言文字和抽象符号来显示的,也有通过艺术形式来显现的;既有理性逻辑的理论,也有诗性的形象的理论。可以说,东方美学理论与西方美学理论在形态上是有明显差别的,但就其所指向的普遍真理而言,却是殊途同归。

笔者认为,对哲学、美学范畴的性质判断,关键在于两点:

其一,它是否表现出审美思想和审美情感的普遍性和深刻性。

其二,它是否能表达出人类美的观念或审美情感之间的普遍联系及发展变化。

如果这两点能成立,东方哲学范畴、东方美学和文论的范畴当然也是人类思维的结晶。

试以日本美学范畴为例来加以论证。就审美范畴的普遍联系而论,日本美学范畴最初是以色彩美学和植物美学为原点而扩展开来的。就色彩而论,其原点是赤、青、黑、白,无论自然物与人都同它们有直接的联系。就植物美学来说,在众多的审美意象中,梅、兰、竹、松、樱等审美意象又与道德、色彩、姿态、幽玄、枯寂、余情、壮美、秀美等范畴有着广泛的联系,并且在普遍的联系中又呈现出发展和变化的线索。

就审美范畴的形态而论,日本美学范畴又都是以具体事物的形象及特征来表达民族共同的审美观念,具有鲜明的形象感和象征性。例如"风""雪""白""青""黑""赤"等范畴,就是以具体事物的形象和特征来表达某些普遍性的审美思想和观念的。这里的风、雪、月的内涵就不仅仅指具体事物的本身,而是指像风、雪、月那样的特征的东西。日本称"死亡"叫"云隐",就是以日光或月光被云遮没来象征生命的消逝。其中所蕴涵的人生真理,就是生命短暂而易逝,世事漂浮而无常的思想观念。这正是人类共有的思想。

这一思想观念具有相当深刻的普遍真理性和深厚的情感共鸣功能。可见,日本美学范畴重视表达人类共同的普遍的审美感受和情感的同情共鸣,而不着重于去表现事物的外部形式的普遍性特征或结构规律。

就范畴的普遍联系而论,日本歌论美学范畴中,"真"(真情)是核心范畴。由"真"生发出了"物哀""禅意""空寂""闲寂""幽玄"等范畴序列;在日本戏

剧美学中，由“真”生发出了“形”“姿”“余情”“幽玄”等范畴；在茶道艺术中，由“真”引出了“空寂”“贫困”“一即多”“朴拙”“枯淡”“幽玄”等范畴；并且，不少艺术门类的范畴最后都同“幽玄”范畴相通相融。这说明，从范畴反映事物之间的普遍联系和发展变化来说，日本美学范畴同样也具有西方哲学范畴相同的功能或作用。

日本著名美学家、前国际美学学会副会长今道友信指出：“西方美学具有西方哲学的特色。西方哲学的基本观点，从总体上说是以本质(essentia, essence, wesen)作为样态(forma)；西方美学所探讨的艺术理念，是以现象形态的描写再现为标榜的写实主义，是在微妙境界中直感观察神所启示的本质上的现象，然后把它翻译或形成为可感样态的理想主义。不论是哪种情况，被限定了的明确的形态及其再现，就是西方美学的中心概念。……形态明确的事象可以像摄影般地把它拍摄下来，可以进行那种描写的机械再现，但不能形成为形态的事象又该怎样去捕捉呢？这就不是科学技术上的问题，是艺术上的课题了。”①

西方的“逻辑的思考是悟性的思考，它能把人的精神变为可以测定的心理现象，也能把理念和单纯的概念等同起来，但它只能构筑在自己建立的自动化技术上，不能以其他事物为对象。自动化技术实现了非人化，非人化带来了非人性。要想把人性再度恢复起来，要想使变为计算思考的人作为人获得再生……必须有不属于计算思考的思考。这种思考是什么？是超越悟性的合理性的思考，是基于意象的思考”。② “对东方美学进行研究是一个很迫切的问题。为了使这种哲学不成为数学的变身，还必须在历来都以 imago（意象）作为主题的美学中寻求逻辑的基础。”③

笔者认为，东方美学与西方美学各自都有自身生成的文化环境和不同的文化传统，都有着各自具有的、其他民族不能取代的特点，不能以某一种形态为标准来强行规范其他形态。笔者正是从这一立场上来说明，东方美学理论与范畴同西方美学理论与范畴一样具有思维科学上的意义。正确的学术态度应该是，不仅要承认各民族美学理论在形态上的特殊性及其价值，而且应当对各民族美学理论的特殊形态加以文化学意义上的“互文性”说明。

应当强调的是，近年来，国内外不少学者在谈论到中国哲学、美学以及文论

---

① [日]今道友信．东方的美学[M]．生活·读书·新知三联书店，1991：276.

② [日]今道友信．东方的美学[M]．生活·读书·新知三联书店，1991：268.

③ [日]今道友信．东方的美学[M]．生活·读书·新知三联书店，1991：275.

的理论和范畴的发展前景时，都强烈呼吁要实现国际对接，在中西比较研究的前提下，既不跟随西方理性哲学传统，又不固守中国传统的诗性特征，而走第三条独创的发展道路。

有的主张用分析哲学的方法来改造中国哲学、美学的理论范畴。使诗性的理论尽可能地逻辑化。应当说，这些主张和想法都是好的。但是，笔者认为这些主张较缺乏可操作性，在实践中根本无法操作。原因在于：其一，中西哲学各自有不同的文化传统和思维方式。它们是两套不同的话语系统，它们之间存在着"不可通约性"，无法取代；如果以西方哲学的话语来替代中国范畴，实际上是消灭了中国范畴。然而，想消灭又消灭不了。在哲学和人文学科领域，你只要进入近代以前的领域，中国哲学和美学又以强大的生命力屹立在那里。其二，如果坚持传统的诗性的哲学和美学理论形态，其直接的结果是，中国无法与世界对话，中国传统的哲学和美学则永远处于"缺席"和"失语"的状态。

笔者认为，中国哲学美学范畴要走向世界，要同世界对话，最可行的道路就是以"互文性"的方式进行，以期在西方美学和东方美学这两种不同性质和符号系统之间形成某种转换和生成，在充分的、正确阐释的基础上，实现东方与西方的对话。这种对话应当建立在思想观念的相互理解上，而不是建立在理论样态的趋同性上。

既然后现代主义哲学认识到了"诗性哲学"的价值，这就为中、西方当代哲学、美学的交融开辟了方法论上的通道。

本书力图达到的目标是：第一，在揭示古代东方各民族的诗性思维特征的基础上，来阐明东方各民族的审美意象、审美的类概念和审美范畴的诗性特征。第二，立足于东方各民族不同的生存生活方式、不同的宗教信仰和不同的文化背景，采取文化阐释的方法来阐明各民族审美意象和审美的类概念和美学范畴的生成原因和其中的美学意蕴。

东方各民族的许多思想观念，在古代大多是以意象思维的形式出现的，并产生了许多审美意象的符号。进入文明时代之后则更多地保持和发展了综合型的思维和意象思维的形式，又形成了许多审美的类概念。因此，东方哲学、美学的概念范畴更多地具有综合型的、意象思维的形式特点：既保持了具象性、直观性、意象性等意象思维的特征，又具有广泛联系、相互转化的普遍性、抽象性概念的特征。在审美的类概念基础上，逐渐升华出一些较抽象的审美范畴。本书在对东方各民族美学范畴的论述中，将按照这一发展序列进行论证。

第一章　古埃及美学观念与范畴

第一节　古埃及诗性思维的特点

在对一个有卓绝艺术才能和丰富审美思想的民族进行追本溯源的研究时，我们常常会发现，它的审美思维和艺术创造都受到原始思维和原始宗教的深刻影响。古埃及的审美思想和艺术创造就是确凿的证明。研究埃及审美思想的发生和它的基本特点就会发现，埃及审美思维是处在原始审美思维到文明时期的审美思维的过渡阶段，同样，埃及宗教形态也是处于原始宗教到成熟宗教的过渡之中。它们都显现出浓厚的原始思维的特征，因此，具有学术研究中较典型的“化石”的作用。

如果说，古代人类的原始思维方式是思维的普遍规律的话，那么，审美思维就是这普遍规律在审美和艺术创造上的特殊化表现。各民族由于生存环境和生活方式的差异，在原始思维和审美思维上又显出不同的特点。埃及民族审美思维中的原始思维成分是较突出的，它制约着审美思维，影响着艺术表现。

一、古埃及人的灵魂观和审美同情观

古代埃及宗教完全展现了从灵魂观到“万物有灵观”的思想观念系列，表现了早期人类对外在世界的看法：从对无机生命的太阳、月亮、光、尼罗河、矿物（各种贵金属）到多种植物、动物，再到人的生命等，构成了较典型的“生命一体化”的完整结构。正是“万物有灵观”的思维观念，决定了埃及宗教意识和审美思维的链条式结构。

在“万物有灵观”的制约下，埃及人思维中的自然物同人、神同人的关系是

互渗、交感的。在艺术创造中，表现为半人半兽的互渗形象大量出现，以及用各种生命力旺盛的动植物来象征人的生命意识。这正如黑格尔所说的那样："人的精神仿佛在努力从动物体的沉闷的气力中冲出，但是没有能完全表达出精神自己自由活动的形象，因为精神还和跟它不同质的东西牵连在一起。这种对自觉精神的追求还不能用唯一符合精神性的现实去表达精神性，而是用略有关联的甚至是完全异质的东西去表达这精神，使它呈现于意识，这就是象征方式的一般特征。"①这种动物与人互渗、交感而成的形象，正是通常所说的意象化形象，是原始的审美同情观（人与事物同情同构）的表现。这种形象使人感到是神秘的、难以理解的，但是，从原始思维的角度看，它们却是十分自然的、顺理成章的。

对于埃及人来说，"动物是众所周知的人的特性的真正体现，……动物在性格上跟那些灵魂仿佛转移到它们身上去的人的本性显然相似。因此，蒙昧人的哲学家关于灵魂迁移的假想可能作为对动物和人之间相似点的某种解释。……在较文明的民族中，灵魂转生观念已进入道德系统的因果报应中。"②古埃及人不仅把大量的动物加以神化和崇拜，而且还把动物同人的形体加以创造性的综合，建构成许多半人半兽的形象。这种动物神和半人半兽的奇特形象，是若干部落图腾崇拜和祖先崇拜的象征性的表现。例如，上、下埃及统一后有四十二个州，有的州名为"羊"州，有的为"牛"州，有的为"鹰"州，因此就有各种半人半兽的神像（图腾）出现，最后发展为太阳神、图腾、法老三位一体的"阿蒙—瑞（拉）"的形象：人头上的羊角和日轮的形象。埃及人把生命力强盛的植物、动物也神圣化和美化，用它们来象征人的生命，或作为生殖崇拜的表征。例如，纸莎草、棕榈、莲花就被当做生命和美的事物的象征，不断地运用在建筑和壁画中；把法老的形体同眼镜蛇、狮子、鳄鱼、狼等猛兽相结合，以象征法老的威猛。

古埃及人还在"万物有灵观"的基础上，用原始思维的"互渗律"来理解"轮回"过程，把人与动物、植物生命相互转化生物形体变化的依据，确定为善、恶行为的"因果报应"。这就把道德的善恶价值系统引进到"生命一体化"的思维模式之中。

---

① ［德］黑格尔．美学：第3卷上册［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：77.
② ［美］爱德华·泰勒．原始文化［M］．上海文艺出版社，1992：499.

万物“生命一体化”的“同情观”,蕴藏着明显的功利目的,这种功利价值观在漫长的历史过程中,逐渐根据自然物对人有益或有害的功利价值,积淀为导致美感或厌恶感的审美的形式感。例如,埃及人对永恒太阳的崇拜,就因为太阳给万物带来生命;对尼罗河的崇拜和赞美,就因为它供给人们生存所需的水;对山的崇拜,是因为山的巨大和永恒;他们用莲花、莲蓬的累累果实来象征生命的不断繁衍,因此在绘画与雕塑中,女性手中往往持有莲花或莲蓬;法老手中所持的“♀”形器物(安克),就是莲花或男性生殖器的抽象符号,此外,古埃及人崇拜的“敏”神,就被描绘为带有勃起阴茎的男人。纸莎草是下埃及人最重要的生活材料,它既可以建房立柱,又可以造船,还可以造纸及编织生活用品,而且纸莎草生命力极旺盛,具有高壮挺拔的形式,因此,古埃及建筑的巨大柱式就采用它的形式。莲花和棕榈也因为它们生命繁茂或实用性,常被当做象征生命之美的形式出现在建筑造型之中。

古埃及普遍流行的部族“图腾崇拜”,进一步强化了自然物与人“互渗”“交感”观念,并在巫术信仰和创造性的想象中,把人与某种自然物的形式及特点加以分解,并进一步综合为某种超现实的形式,这就是“半人半兽”的形式。这种意象的形式,既是特定宗教观念的表达,又是想象力的自由创造,即“艺术”的创造,因此可以看做是“艺术符号”或“有意味的形式”。

在这些新形式中,蕴涵着宗教理念,寄托着生命理想,凝聚着如醉如狂的情感。这说明,思维中的想象和情感活动,既可以通向宗教,也可以通向艺术。埃及巫术是为了沟通自然对象同人的联系,使自然事物为人所用,因此具有明显的目的性。他们对可以支配的事物寄托希望,以期满足自己的要求,例如通过仪式使牛羊或植物增产,把石头雕刻成预想的雕像等。对那些自己感到无法直接控制的对象,例如太阳、月亮、尼罗河等往往采取崇拜的方式以实现自己的期求。总之,巫术活动一方面增强了埃及人实践活动的明确的目的性;另一方面强化了它们对自然事物的爱或憎的情感。这就为审美情感的发生,确定了情感的趋向。例如,对创造生命之神奥西里斯和他的妻子伊西斯的崇拜和赞美,对破坏之恶神塞特的憎恶就是清楚的证明:对奥西里斯和伊西斯是以最美的人的形式来来表现的,对塞特则是以最丑最凶恶的人的面貌来显现。同样,对于那些常常伤害人的毒虫猛兽,在绘画中以故意残缺肢体的方式来对待,对有益于人的动植物则用最完美的形象来表达。

可见,在“万物有灵观”制约下的自然事物的“同情观”是埃及审美思维发

生发展的基础，其中根本的思维方式是受原始思维定式决定的。

二、埃及人的原始思维的具体性特征在审美思维中的体现

具体性思维是原始思维的一个极重要的特点。在这种思维过程中，始终不脱离具体的物质的形象、形式。

古埃及宗教自始至终是崇拜多神的宗教。古埃及有无数的神：各个时代有各个时代的神，各个地区有各个地区的神，全国各地甚至每个小村庄都信奉自己的神。无人能说清楚古代埃及究竟有多少个神。但在古埃及人这些数量众多的神中，没有一个神是抽象的，都是具体的神。但没有一个神不具备感性的实体形象。从动物的神到植物的神，再到宇宙的神，无一不是具体的实物。例如，太阳、空气、湿气、水、大地、山峰等；要么就是活生生的动物：鳄鱼、狗、猫、豺狼、狮子、山羊、公牛、甲虫和各种鸟类，要么就是人体的一部分，如生殖器等。古埃及人拥有数量众多的神，但他们的思维能力还不能够从众多的神中，抽象出一个万能而无形的神来。他们的思维还停留于现象世界之中，为每一个所敬畏的对象树立一个神来。

在古埃及人的心目中，神是有形有质、看得见摸得着的。那种无形的、不可感觉的"神"是不存在的，也是不可思议的。因此，在崇拜神灵时，只能崇拜有形之神，而不能接受无影无形之神。即便是太阳神"瑞"或"阿顿"神也有形式：圆盘外周边无数支光箭以及太阳神的象征物——头部佩戴日轮的兀鹰。其他的神们，如掌管智慧和文艺之神的形象是鹮首人身（朱鹮的头、人的身体）；古都孟菲斯的地方神普塔是牡牛形，当"太阳之城"赫列欧帕里斯成为统一的政治中心的时代，该城的地方保护神阿图姆被升格，与太阳神"瑞"合并为阿图姆—瑞神，并赋予它以狮子的形象，后来又发展为狮身人面的形状。到了新王国时期，底比斯贵族统一了全埃及，底比斯为首都，该城的地方神阿蒙升格为统一的神，它又同太阳神合为一体，成为阿蒙—瑞神。阿蒙原为牡牛形，以后在壁画中则被画为公羊头人身的形状。总之，埃及的神始终未脱离具体的感性形象，这些形象对埃及人来说，就是"有意味的形式"。这说明，在埃及的宗教意识和审美思维里，原始思维的具体性特征是很突出的。

具体性思维的另一个突出的特点是：把一切抽象的、普遍化的、观念的东西尽力转化为个别的、感性的形象，用形象的、直接观照的方式来表达思想。例如，数字是极为抽象的，然而埃及人对"数"的观念就是用具体事物的形象来表

达的。

古埃及人以用正常成人的手腕作为长度计量单位，这就是“腕尺”。“腕尺”是古埃及的基本度量单位。据测量，金字塔底边的长度是500腕尺，周长为2000腕尺。“天空”是无限的。埃及人表现无限的天空，是以奥西里斯神俯身用手脚支撑地面的图案来表达的。最典型的是，埃及人用图画来表达事物的概念和抽象的思想。例如，非常抽象的“意识”“思维”等观念是难以表达的，埃及人认为思想、意识与“呼吸”有关，因此往往就画一个以右手指着嘴巴的半跪着的人表示吃、喝、说话等意义，并以此为基本的符号，再加上其他配置的符号，来进一步构成描述心理活动（喜、怒、爱、记忆等）的各种概念。再如“正义”这个概念，它的表达方式是画一根鸵鸟的羽毛，因为鸵鸟的羽毛的长短几乎一样。又如“年”是抽象的时间概念，埃及人则画一棵棕榈树来表达，因为古埃及人习惯每年都要砍下生长在树干下部的叶子。每砍一次就是一年。对比较抽象的概念，埃及人有时要把两个以上的实物图形符号结合起来表示。例如，把表示“月亮”和“星星”的两个象形符号合在一起，就表示“月份”。记录抽象名词和其他抽象概念，也可采用具体的图形符号。例如“老年”一词，便画成一个弯腰曲背拄着拐杖的人。表示“死亡”，则画一个人头部淌血，向前倾倒的姿势。对“崇高”这一抽象概念，则以巨大的体积或高耸的柱子来表示。

三、原始思维的模仿性特点在埃及艺术创造中的表现

卢卡契指出：“模仿是各种高等动物生活的基本事实，……将人类的生存所不可或缺的经验维持和传递下去只能靠模仿来进行。……因为要适应环境、支配自己的身体和自己的活动，作为支配环境的重要手段之一，模仿是最有效的方法。……在原始的日常生活中模仿性语词特别是模仿性表情比在较发达阶段具有无可比拟的更大作用。”[①]原始思维中的模仿特性的基础是“以己度物”的类比思维，“这种由自发地感受到的类比中得出的类比推论要早于那种更精确的与日常生活直接性相距较远的其他逻辑形式。这种原始的在知觉和情感基础上产生的类比无疑具有一种强烈的直接模仿的性质”。[②]“黑格尔在他分析类比推论时作为决定性要素来强调的，正是那种同原始的类比具有的直

① ［匈］卢卡契．审美特性：第1卷［M］．中国社会科学出版社，1986：294－295.

② ［匈］卢卡契．审美特性：第1卷［M］．中国社会科学出版社，1986：309.

接模仿特性不可分割地联系在一起的东西。”[1]模仿不仅是一种行为,也是一种认知思维的方式。在人类早期的实践中,模仿思维及行为在巫术活动中表现得最充分,所以卢卡契指出:“产生模仿艺术形象的最初冲动只是在巫术操演活动中产生的,这种巫术操演是要通过模仿来影响现实世界所发生的事件。”[2]在埃及的艺术和审美实践中,是相当突出地显现这种原始思维的模仿性特征的。它主要表现在这两个方面。

第一,艺术中的彼岸世界对现实世界的模拟。

宗教的想象力,产生了彼岸世界实际存在的信念。埃及人相信,人死后,都要转入到太阳落下的地下世界中去。因此,埃及的墓葬地都设在尼罗河西岸——太阳落下的地方。这种意念就是对自然的现象世界的模拟性想象的结果,没有现实的自然的规律性存在,也就不可能产生这种想象。为了追求生命的不朽,期望灵魂在肉体中的回归,埃及人成功地发明和发展了“木乃伊”防腐技术,并在此基础上创造了用雕像和画像来“保存”身体的人体艺术。古埃及的雕像和画像艺术是追求逼真与写实的视觉艺术。埃及的雕塑、绘画艺术追求写真、酷似也就是在宗教对彼岸世界的想象的冲动中产生的,例如,对雕像的眼睛必须要镶嵌眼球就是为了追求逼真。“真”这一重要美学观念的形成,就是在对现实的模仿思维中决定的。可见,模仿性思维决定了埃及艺术的“写实主义”。在著名的《亡灵书》中,对彼岸世界生动详尽的刻画,就是以现实世界为蓝本并加以夸张而成的。同样,埃及法老的墓室绘画中表现的种种生活图景,也是主人现实生活的真实再现。

第二,原始思维的模仿性还表现在对自然事物形式的转借上。

例如,古埃及的建筑样式都是模仿神话传说中的“原始丘”——“初地”(First Place)的意念而仿造的。“原始丘”——“初地”被古埃及人看做“创世之日”从水中升起来的第一块陆地。万物都从这块陆地中生成,所以它是最神圣的场地,是众神聚集的地方。“这个‘初地’(First Place)从浩瀚的水世界中出现,表示土地、光、生命以及意识的出现。在日城(Heliopolis),有个名叫‘沙丘’的地方,是太阳神庙的一部分,被认为是‘太初之丘’。该城以其湖泊而著名,宇宙起源的莲花就是从这个湖中出现的。但是其他地方也因同样的缘故而受

---

① [匈]卢卡契. 审美特性:第1卷[M]. 中国社会科学出版社,1986:312.

② [匈]卢卡契. 审美特性:第1卷[M]. 中国社会科学出版社,1986:320.

到重视。的确，每一座城市、每一个圣所都被认为是一个'世界的中心'，世界就是在这里创造、开始的。这一最早的山丘有时变成宇宙之山，法老会登上山顶与太阳神会面。"①

古埃及的神庙都是对"原始丘"形制的模仿：仪仗大道就是野牛用头强行分开茂密的芦苇或纸莎草而走出来的路；数量很多而密集的纸莎草和莲蓬的石柱就是再现沼泽中的情景；神庙最里边的最高的、最隐秘的小小的密室，就是创世之地和众神聚集的"原始丘"。可见，古埃及的神庙样式，就是对自然景象的模仿。

同样，埃及建筑的所有石柱的样式，都是模仿自然中的植物的形态。巨大的纸莎草形柱式、棕榈形柱式、莲花形柱式，都全是采用自然植物的形式。"他们采用植物形式，一束莲花或纸草或者一棵棕榈树（较少见）都转变成了建筑支柱。……把一束纸草捆在一起的绳子变成了把柱干与柱头分开的边沿。长出主茎的壳被制成了一个模子，把柱干的根部与柱基座分开，并以相似的方式，花苞标示出柱头的较低边。如果我们回顾一下自然界中纸草植物的外观，将承认圆柱表现了很高的艺术创造。"②

金字塔是模仿并采用了山峰的巨大而稳定的形式。神庙和陵寝建筑中"仪仗大道"两旁的神牛、神羊等也全然是按照自然中的牛、羊的形状来表现的。规模巨大的神庙的外形也是模仿性思维的体现：埃及神庙的平面形状都是南北向的狭长的长方形，象征天和地的形状。埃及人认为"地"就是像尼罗河谷一样的狭长，天是四方形的，按照日出日落而分为东西南北。

所以，埃及人认为美的并加以艺术再现的东西，都是对现实世界的模仿。这种模仿的冲动，就是类比思维的直接发展的结果。

四、埃及人的原始思维的完整性特征在艺术和审美中的表现

原始人类的认知活动主要依靠极细致的观察和极深刻的记忆，并通过事物之间的类比来进行的。原始思维在认知对象的过程中，力求全面完整地把握对象，因为凡是不能够全面而清晰把握的那种对象，就会让人感到惶惑和恐惧。在他们微弱的理智还不能信服地解释现象的时候，便用想象来附会、补充，以达

① ［美］米尔恰·伊利亚德（Mircea Eliade）．宗教思想史［M］．上海社会科学院出版社，2004：77.

② ［美］亨利·富兰克弗特．古代埃及宗教［M］．郭子林，李凤伟译．上海三联书店，2005：116.

到令人满意的解释。当他们要把记忆中的表象再现出来的时候,同样就要求完整地、毫无遗漏地把对象最突出的特征表现出来。这种完整性思维在艺术创造中的具体表现就是:绘画中的正面律和多点透视;文学中绝对忠实于事件的叙述,甚至叙述语言的烦琐的重复和多余的细节描述。

原始思维的完整性特点在埃及艺术创作中有相当典型的表现。在绘画和浮雕中,人物像一律按照正面律的原则加以表现:正胸、侧脸、正眼、侧腿脚。埃及人表现人像时,重视选取事物或人的最典型的"面"而不顾及形象是否扭曲。正面表现"眼",是因为眼是灵魂"卡"的象征,精气神从眼中流露出来,鼻子为生命之气,要完整地毫无歪曲地表现;腿脚只有侧面表现才不至于歪曲。结果,这种画在视觉上呈现出来的是极不自然的姿态,而埃及人却认为是最全面完整的形态,是最丰富地展示人体特征的姿态。

埃及人在再现一个场景时,为了全面完整地表现对象,就采取多点透视,即从多角度表现共时性的事物,甚至事物的背面或被遮挡住的部分也要刻画出来。从透视的原理说,对象被严重地歪曲了,但是埃及人看来却是最真实、最准确、最完整地再现了对象。

五、原始思维的情感性特征在埃及艺术和审美中的表现

古代人的全部的情感性因素都渗透在原始思维之中。因为,人的思维的对象是整个外在的客观世界,这世界同他们的生存利益是直接联系在一起的,在他们全部的认知活动和艺术创造及审美活动中,都伴随着强烈的情绪反应。

对埃及人来说,他们创造出来的艺术品不是出自审美的动机,而是在重现神的形象和神的世界,是人生新的境界——彼岸世界。"建造金字塔,是表示对神的服从。古埃及人承担这项工作是心悦诚服的,因为他们认为这是在为地上神——法老,尽一项神圣的义务。尽管如此,有些作家仍然错误地指责法老在修筑金字塔的过程中奴役百姓。--些古代的史学家确切提到,那些服劳役的民工是领取报酬的,碰到尼罗河泛滥季节,农事被迫中辍的时候,这有助于活跃经济。""希罗多德记述说,'洪水季节,农民们被迫丢下他们被水淹没的田地,去帮助修筑金字塔,以换取他们的衣食。'"[①]在埃及漫长的历史中,这种大规模地持续不断地修建神庙、神像、陵墓、宫殿的浪潮,没有全民族的狂热的宗教热

① [埃]尼·伊·阿拉姆. 中东艺术史:古代[M]. 上海人民美术出版社,1985:57-58.

情,是难以想象的。

在文学的赞美诗中,在巨大的想象力和激情的冲击下,才有可能出现如此壮美艳丽的词句来歌颂神和法老;在无数年轻貌美的神像和法老雕像上,凝聚着埃及人的热忱和理想,在表现彼岸世界美好的生活图景中,散发着热烈的情感;在庞大的神庙建筑中和宗教的祈祷中显然是充满了全民族的崇拜激情的。如果说,埃及宗教是艺术和审美的原动力的话,那么蕴涵在宗教艺术创造活动中的如醉如狂的激情,就是原始思维的情感性所推涌出来的浪花。

六、古埃及人的象征性思维

值得一提的是,古埃及人的思维活动一方面显示了理性思维的光彩,另一方面在他们的虚幻思维(如互渗、同情)中又有相当程度的神秘性。正是理性因素与原始思维的神秘因素的奇妙结合,才显示出埃及审美思维的总的特色:象征性。黑格尔认为,在人类艺术的第一阶段,即象征性艺术中,只有埃及艺术才是"真正的象征"。他指出,真正的象征作为一种手法,是在此前的波斯、印度的不自觉的象征艺术中产生的,它是过渡到崇高的象征(指希伯来艺术和审美思想——引者)的最后环节。"真正的象征"的基本特点是:被象征事物的基本意义同它的形象化方式相适应,存在着某些相似点。黑格尔认为,真正的象征,是在人类对生命、生殖、死亡等现象的重复感受中形成的,"正是一般的生命辩证过程,即出生、成长、死亡以及从死亡中再生,向真正的象征形式提供了适合的内容;因为在一切自然生活和精神生活的领域里,都有一些现象以这种辩证过程为它们存在的基础,因而可以用来阐明和暗示这种意义,因为在这两方面(现实和意义)之间实际上常有一种实在的关联。例如植物从种子里出来,就发芽,抽苗,开花,结果;果子烂了,又出现一些新种子。太阳也以同样的方式在冬天升得很低,在春天就升得高些,直到夏天就升到天顶,它就在这一季中分布它的最大的福泽,或施展它的破坏力;此后它又下降。人的各个生命阶段,童年,幼年,壮年和老年也表现出这种普遍的过程。……单凭这种较基本的特征之间的关联以及意义和它的表现形式之间的较紧密的一致,纯然幻想式的表现方式就被抛弃了,于是就出现了对象征形象合适与否的考虑和经过思考的选择,而过去提到的那种动荡不宁的酣醉状态也就平静下来,变为一种较便于理解的深思熟虑了"。[①]

① [德]黑格尔. 美学:第2卷[M]. 朱光潜译. 商务印书馆,1979:64-65.

在黑格尔的这段话中，有几点值得注意。

第一，说明“真正的象征”所形成的思想基础来自于人类生活的共同经验和认识。这是象征的现实生活的基础，这无异于说，艺术和美来源于现实，现实生活是产生艺术和美的思想的基础。黑格尔认为，古代人在丰富的生活经验中，在对自然现象反复观察、体悟中，把认识到的自然规律的普遍性意义同具体的现象、形象关联在一起，建立了内在的某些必然的联系。因此，自然事物中的普遍意义已是屡试不爽的共同认可。内容不再是漂浮不定、变幻莫测而难以把握的了。

第二，表达普遍性意义的那些形式已同意义本身建立了特定的联系，也就是说，普遍意义找到了比较稳定的表达、显现的方式。例如，人的生死同植物的生长变化联系起来，植物的丰产同人的生殖联系在一起，人体的强劲有力同狮子的威猛联系起来，永恒观念同岿然不动的山峰联系起来等。

第三，在意义同形式的联系之中，双方都不再是任意的、漂浮不定的组合，而是觉察到了事物之间既存在着差异又存在着同一，这种对同一性的认识，是思维发展后的结果。能看到同一，就说明存在着类比思维，通过类比思维，就把事物之间的类似性加以对应地比较、象征。例如，春天和人的青春，两者的不同已区别开来了，但共同性也被认识到了。因此，象征是由人的类比认识、思维方式建立起来的。

黑格尔认为，真正的象征的最完满、最典型的事例就得到埃及去找，“埃及是一个象征流行的国家。……埃及人在前此提到的几个民族之中要算是真正的艺术的民族。但是他们的作品仍然是秘奥的，沉默的，无声的，寂然不动的，……埃及的特征可以一言以蔽之：冲动和需要还没有得到满足，以无声的方式挣扎着要通过艺术把自己变成观照的对象，使内在生活成为形象，通过外在的相关联的形象去意识到自己的内在生活以及一般内在生活”。[①]

这种象征性思维，就是融理性与神秘性、情感性与形象性于一体的“诗性的思维”——艺术的思维。

七、古埃及原始思维中的理性因素

早期埃及人的思维并非全部是受神秘的“互渗律”所支配的。他们的生存活

① ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：69.

动，很大程度上又是依赖在漫长的生存、生产实践活动中所积累的经验。这些实践经验正是理性思维发展的基础。尽管埃及人沉湎于巫术活动、图腾崇拜和万物有灵的非理性思维之中，但这些观念并不排斥和否定他们的经验知识，也不妨碍他们实践理性的发展。只要是经验知识能给予证明的领域，其思维的神秘性和非理性因素就被消解。例如，对尼罗河周期性泛滥的规律的认识和掌握，对最初的几何知识的运用和对天体运转的正确观察，对植物生长和动物运动形态的精细、准确的观察，以及在艺术表现中所采用的延迟模仿方法，对机械工具富有睿智的创造和运用等。这说明埃及人的实践活动，是充分地追求合目的性和合规律性的认知和运用的。“视形感和触摸感的不断重复，内化在思维中，必然促进形象思维和抽象思维的形成和发展。”[①]例如，金字塔的“山”形结构体现他们对事物稳定性的认识和对形式美规律的掌握，对能承受巨大重量的纸草束形式的认知并转借到建筑柱式之中，对各种石料性质的认识和利用，对各种动物、植物的形式和实用功能的准确掌握等。这些都证明了埃及人理性思维的发展同原始思维的发展是并行不悖的。确切地说，原始思维本身就包含着一定的理性思维，只不过在总体上讲，思维中的非理性、神秘性的因素占有很大的比重而已。

第二节　古埃及的审美意象

我们在古代埃及人那里发现了最早的、已经高度发展的审美观念和审美形态，通过他们的艺术还发现了他们深刻而敏锐的美感。古埃及人的审美观念较早熟，审美思想的表现形态也较丰富。就审美形态来说，已有较明确的自然美观和人体美观，已有较定型的艺术美观和形式美观，也凝聚了某些较确定的审美意象和审美范畴。

现存的古埃及审美理论相当匮乏，“在目前科学所知道的文字记载中还找不到反映的一系列审美原则”。[②] 这主要因埃及人为创作的经验法则所束缚，代代相袭而缺乏抽象的理论研究。

从思维的高度来说，埃及人当时还未能上升到理论抽象的阶段，正处于从类比思维向类概念的转折过程之中。因此对古埃及和古代两河流域民族的审

---

① 夏甄陶．认识发生论[M]．人民出版社，1991：548－549．

② [俄]M．ф．奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：19．

美思想的研究，目前在世界范围内也是一个具有相当难度的课题。这里，我们力图从古埃及的审美思想中，在艺术美的形态中，发现并抽象出一些客观存在的审美意象和范畴，以此作初步的尝试。在古埃及人的审美趣味和审美活动中，可以发现这些明确的审美意象和范畴：

纸莎草

纸莎草对于古代埃及人来说是最有用的东西，在生活中具有不可缺少的重要作用。从而受到人们的喜爱和赞美，成为了美的东西。纸莎草的形式，成为了埃及人精神中特有的审美意象。纸莎草是芦苇科沼泽植物，生长在尼罗河三角洲。在埃及最古老的神话中，产生出世界的“初地”——最早从水中升起的陆地上，就有纸莎草和莲花。所以，纸莎草和莲花是最初的生命的象征。纸莎草具有旺盛的生命力，长势十分茂盛，它的茎干的横截面为三角形，茎干可长到成人的手腕一样的粗壮。纸莎草的高度可达 3 米。纸莎草是多纤维植物，绵韧结实，很难折断。纸莎草的用途非常广泛，是编织篮筐、鞋子、绳索、篷帆的重要材料。纸莎草的茎干，是造船、建房的必需材料。埃及很少森林，纸莎草在建房造屋中，充当了木头的柱子作用。在早期建筑中，人们把纸莎草捆束起来作为支撑重量很大的房柱，这种捆束的纸莎草样式后来就成为埃及大型石质建筑柱式的典型样式。单个的纸莎草或莲蓬的短暂生命转化为了石柱的永恒存在形式。

在这种擎天柱的审美形式中，凝聚着埃及人的审美观念。纸莎草作为审美意象蕴藏着古代埃及人几个方面的审美意蕴：

第一，以旺盛的生命力为美，以生机盎然的生命形式为美的观念。

第二，以有用的东西、对人类生活有益无害的东西为美。

第三，以高大坚韧的东西为美。

莲花（莲蓬）

莲花和莲蓬以其生命的悦目的色彩——绿色，而给人以美感，并以其丰产多子为特性。莲花（莲蓬）对于许多民族来说，例如阿拉伯民族、印度民族、中华民族和日本民族，既是生命和生殖崇拜的象征，是生命生生不息的永恒象征，同时，莲花（莲蓬）又因为它是美味的、有益于人健康的食品而受到人们的喜爱。古代埃及人喜爱并崇拜莲花（莲蓬），把莲花看做美的对象。在著名的《亡

灵书》[①]中就有一首抒情诗——《他好像莲花》：

我是那纯洁的莲花，
在光辉中诞生，
被“拉”的呼吸所饲养。
升起，
进入于日光，
从污秽与黑暗中，
我在田野中开放。

这首诗用“比德”的方式，用莲花出污泥而不染的品性来比喻自己人格的高洁。莲花的形式就成为了美的形式，莲花的品性就成为美的品性。埃及人还把莲花的美的形式转借在艺术的创造之中，而成为石柱莲花柱顶的艺术样式，莲花成为了美的意象。

不仅如此，埃及人还把莲花（莲蓬）的样式赋予了最神圣的、美的含义。他们把莲花的样式抽象化为“♀”的形式，使它成为法老手中紧握的权杖。其象征意义就是意味着法老的权力是神圣而永恒的。这就完成了莲花（莲蓬）从自然的意义向精神意义的转化和提升。莲花（莲蓬）成为了埃及人的审美的意象符号。

狮子（鳄鱼、河马、眼镜蛇）

古代埃及的宗教中，许多动物具有神性，或者说许多神都具有动物的形态。古代埃及人对动物有两种态度：一方面，把那些对人类生存、生活有益的动物，例如牛、羊、猫、狗、鱼、鸟等看做可亲近的对象；另一方面，在“万物有灵观”的制约下，把那些有极强生命力的或显出灵巧性的动物，如猫、狗等当做崇拜的对象，甚至把那些凶猛可怕的动物，例如狮子、鳄鱼等作为图腾崇拜的对象。但是，“没有任何一种动物是美的理想化身。这是埃及美学中的一件令人惊讶的怪事，同时也是它的重要规律性”。[②] 这是因为，动物对于埃及人来说主要是宗教崇拜的对象，这是宗教实用性的需要。至于通过艺术形式来重现动物的形

① 亡灵书[M]．锡金译．吉林人民出版社，1957：22.
② [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：3.

象,也是为了满足宗教崇拜直接观照的需要。埃及人的动物美感间接地表现在那些宗教性的动物形象中,而且重在突出动物生命力的强盛方面,以象征神或法老的威猛,而并不把动物本身当做最理想的美。

狮子是非洲草原和沙漠中最强悍的动物。古埃及人以狮子的独霸一方的强大势力和巨大的力量为象征,来比喻和表达法老的强有力的王权。第五王朝的"太阳之城"赫列欧帕里斯成为统一的王国统治中心的时代,当地的地方神"阿图姆"与太阳神瑞合并为"阿图姆—瑞"神,而阿图姆的形象就是一只雄狮。所以,埃及神庙的大道两旁往往屹立着数量众多的狮子的石雕像。古埃及人还把狮子的形象同法老的形象加以互渗、拼凑、组合,成为了金字塔前屹立着巨大的狮身人面像。狮子与法老的神圣的形象尽管表达的不是美的理想的观念,但却表达了宗教性的理想观念。对于古埃及人来说,狮身人面像不是美的意象,但却是具有强大震慑力的、令人敬畏的"崇高"而"神圣"的形象纳入了审美意象之中。

同样,古埃及人也把可怕的鳄鱼、河马、眼镜蛇等作为崇拜的对象,并以艺术的形式把它们转化为审美的意象。它们同狮子一样,是令人敬畏的、崇高而神圣的审美意象。

就像古埃及人把人与狮加以拼凑、组合而成为"狮身人面"像一样,他们还把这些凶猛的动物加以拼凑、组合,成为超级凶猛的、令人恐惧的审美意象。例如,女神陶特(Taurt)的形象就是由几种凶猛的动物拼装组合而成的:她有河马的头、鳄鱼的背和尾巴、妇女丰满的胸和狮子的爪子。她不是美的意象,却是体现令人感到威猛和恐惧的神圣意象。

眼镜蛇是尼罗河三角洲沼泽中凶猛的、令人胆战心惊的动物。古埃及人把眼镜蛇纳入审美的意象之中,绝不是认为眼镜蛇是美。对于古埃及人来说,眼镜蛇的审美意象具有对立双方的含义。一方面眼镜蛇令人恐怖,对人的生命有着强烈的威慑力,因此,法老的头饰就有眼镜蛇作为饰物,法老或王后的手腕上,也佩戴着头尾相衔的眼镜蛇的手镯。以象征法老的威严。另一方面,任何一种蛇,都可以高高昂起蛇头,尤其是眼镜蛇更是勃起高高的头和颈项,这种形态正像男人的阴茎勃起一样,使人产生类比联想,联想到生殖行为和生命力的勃发。眼镜蛇的审美意象中,透露出了古埃及人对生命和生殖的美好愿望。

金龟子

古代埃及人都有一个重要的装饰物,这就是"金龟子",他们称之为"圣甲

虫”。这是一种写真的甲虫样式。在甲虫的背上刻有神圣的咒语。人们把“圣甲虫”佩戴在脖子上,就像中国人把玉观音像挂在胸前一样,以确保平安。当人死后,就把“圣甲虫”的饰物放在死者的胸前,以确保死者获得再生。这是“圣甲虫”的宗教意蕴。“圣甲虫”的审美意蕴在于,首先,它表达了人们对生命的创造力的赞美。在古埃及人的观念中,甲虫被认为是在土壤中自己创造出了自己的生命,正像古埃及赞美诗歌中所说的那样:“把他的精子注入自己的身体,神秘地产下他的卵。”因此,甲虫是创造之神的同类,或者说是创造之神的象征。

创造之神在埃及有多种说法,有母牛、有天空女神努特神,较后来的说法,是认为太阳就是创造之神。根据古埃及三大神学(孟斐斯、底比斯和赫利奥坡里斯)之一的赫利奥坡里斯的太阳神学所说的,太阳神有四个不同的名称:拉——中午的太阳;阿图姆——夕阳(唯一的创造者);凯普利——早上的太阳;哈拉凯悌——天空中运行的太阳。而太阳神凯普利的形象就是一个甲虫,被绘画成具有甲虫头的人像。金龟子在阳光下浑身闪光发亮,古埃及人认为,它是自身发出绚丽多彩的光芒,如同太阳一样。所以,人们把金龟子当做创造生命的象征物,加以赞美和崇拜,因此,金龟子成为了审美的意象。

金龟子的审美意象表达了古埃及人对生命的赞美,对创造生命的东西的赞美。

鹰

鹰为什么是神圣的审美意象呢?在古埃及人的宗教观念中,太阳神哈拉凯悌在运行中,与天空神和鹰隼神相联系,被描绘成一个头上戴有圆盘的隼鹰头的人。也就是说,太阳在天空中的运行被幻想为是鹰在天空飞翔。生活经验告诉人们,只有鹰才最接近太阳。因此,鹰是太阳的化身,是太阳的象征。古埃及宗教神话中,创造世界的神荷鲁斯(生命与死亡之神奥西里斯的遗腹子)被看做是太阳神。在绘画中,荷鲁斯被画为一只头戴日轮的鹰,或一个戴有王冠的鹰头人。

太阳是万物生命的根源,太阳之子是法老,是地上万物的统治者、施惠者。法老死后,进入天空,升入苍穹。所以,鹰是崇高生命和权力的象征,是代表生命和权力的审美符号。

太阳(光)

古埃及三大神学体系的“创世论”的核心都是太阳崇拜。尽管太阳崇拜在

不同时期、不同地方有不同的名称、不同的形象，但把太阳看做是万物之源、生命之根却是完全相同的。古埃及的神话传说、赞美诗和造型艺术都充分地体现了人们对太阳的赞美和崇敬。太阳的形象和意蕴是古埃及审美观念最鲜明的体现。太阳有圆盘形象、光芒（光箭）形象、鹰的形象、蛇的形象、有船（天舟）的形象、有金龟子的形象等。如果硬要把古埃及的审美符号加以高低排列的话，太阳这个审美意象就是最高的审美意象。

对于原始人类和早期人类来说，自然界中的发光体是最先引起他们惊奇感的对象之一。随着实践经验的发展，人们对发光体在日常生活中的重要作用有了明确的认识，对发光体的规律性的、永恒的运动产生了敬畏之情。由于同人类生活的利益关系而产生依恋、亲切的情感，发光体成为人们赞美、颂扬的对象。在古埃及人的自然美观中，最美的是那创造了万物生命、人类赖以生存的太阳和其他发光体。“被神化了的阳光在古埃及人那里经常被崇尚为最高的福和最高的美。”①“在埃及文化中，自古以来光和美就被视为同一的。神的美的本质往往归结为光辉，……神的光和美密不可分地联结在一起。……光和美被认为是由太阳转化来的‘生命赐予者’，生命的始源和基础。光和美是古代埃及人的最大幸福，是他们的最高理想。”②把太阳和光看成是自然美中最高的美、绝对的美的思想，在许多赞美诗和建筑中充分体现了出来。在著名的阿赫拉顿法老所写的赞美诗《献给阿顿神的圣歌》里，就充满这样的诗句：

啊，太阳神阿顿，生命的创造者！
东方破晓，您的美充满大地。
您美丽，伟大，光芒四射，
高踞在每块土地之上。
您的光辉拥抱大地，
直至您创造的土地边际。
……
整个大地焕发出生机，
动物吃草，

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学［M］. 中国人民大学出版社，1992：5.
② ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学［M］. 中国人民大学出版社，1992：5.

树木生长，

鸟儿飞出巢，

用羽翼向您的神灵致礼。

兽群欢跃，

飞鸟翱翔、盘旋，

您照耀着它们，赋予它们生命。①

在这首长诗中，不仅把太阳和光赞美为最高的美，而且列举了在阳光下具有勃勃生机的所有自然物的美，并热情赞美它们。从这里可以明确地看出，古埃及人把凡是显现旺盛生命力的自然物都看做美，而把最高的、终极之美赋予太阳和阳光。就是说，太阳和光被抽象为了最高的美、终极之美，即美的本体。"由此可见，在古代埃及的美学中'光'是一个形而上学的美学范畴，因为早在古代埃及人就把他们关于美和美的东西的概念同太阳的光辉联系在一起了。"②

在古埃及，凡是与太阳和光相联系的东西都有一定的美感和美的价值。像闪光发亮的星星、贵金属、宝石、明亮闪光的眼睛，也被看成美的对象。《亡灵书》中对创造生命之神奥西里斯这样赞美：

你的躯体是发光的物质，你的头是天蓝的；

土耳其玉的颜色在你莅临之地的周围闪光。③

你的脸，比满月所光照的殿堂更为明亮。

……你的脸，是天际的蔚蓝，光亮得像是琉璃；

……你的衣服由黄金织成。④

"埃及人特别珍视黄金和天青石的颜色。这是圣洁的和最美丽的颜色。在埃及的铭文中，'金黄色的'这个词，往往是'美丽的'这个词的同义语。……

① [德]汉尼希，朱威烈．古埃及文化求实[M]．浙江人民出版社，1988：83－85.

② [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：6.

③ 亡灵书[M]．锡金译．吉林人民出版社，1957：6.

④ 亡灵书[M]．锡金译．吉林人民出版社，1957：24－25.

古代诗人在描写姑娘的美丽时赞叹道：'她的卷发——是天生的天青石。/她的圆润的双手——比黄金还好看！'"①

因此，法老的雕像往往采用闪绿石制作，并且镶嵌闪光的眼珠；四方体尖碑和金字塔的美丽、神圣就在于它能最大程度地反射太阳的光芒；贵妇人之美，除去自身人体美的因素外，还包含所装饰的贵金属或宝石的闪光。

尼罗河(River Nile)

古希腊历史学家希罗多德在其著作《历史》中赞叹说："古埃及是尼罗河的赠礼。"其意思是说，没有尼罗河，就没有埃及及其灿烂的文化。古埃及人从经验中就深深体会到尼罗河对于万物和他们生存的重大的利益。

尼罗河是季节性泛滥的河流。每年7月20日前后开始第一次泛滥。泛滥的河水带来了上游埃塞俄比亚原始森林大量的腐殖质，这是最好的植物肥料。每当尼罗河水泛滥，就淹没了两岸的土地，水深达1.5~2米。夏季的10月份，河水开始退去，在土地上留下了薄薄的一层沃土。人们无须施肥，就能够得到丰富的收获。在这个意义上，尼罗河对于人们来说是生命之河。

尼罗河支流的大量湖区，不仅给埃及人提供了生存的一切东西：从鱼、鸟、兽到纸莎草、木材、莲蓬等日常生活用品，而且展示了生机盎然的自然生态环境和丰富多彩的自然形式。人们的生活离不开尼罗河的馈赠。人们赞美尼罗河，赋予它最美的情感。新王朝时期(公元前1500年左右—公元前1100年前后)的一些手抄本中，有一首《尼罗河的赞歌》(赞美尼罗河之神哈匹神)：

赞美你啊，尼罗河！
你受大地孕育，又让大地生机盎然……
你的大水淹没了拉神的农田，
却是为了万兽的生存……
是你培育了大麦，
是你让小麦生长，
让我们在寺庙中分享丰收带来的喜庆。
……
大地为此欢呼，

---

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学［M］. 中国人民大学出版社，1992：11.

人人为此欣喜。[1]

可见,尼罗河之美在于对人有益有利,在于它强大的生命力。

山　峰

古代埃及宗教信仰根植于一个简单而固执的观念之上,这就是认为宇宙是静态的;古埃及人坚信他们生活在一个永恒的世界里。在他们的世界观中,一切存在都是永恒的存在。人和动物的肉体可以死亡,但它们在轮回中,像不死鸟那样,形态变化而灵魂不灭。生命就像尼罗河水一样,可涨可落,尽管尼罗河永远进行着这种周期性的变化,但尼罗河却永远存在。太阳和星辰也在不断运行,但太阳和星辰却是永恒的存在。在他们的眼中,山峰永远静穆地屹立在那里,山峰就是看得见的永恒存在。古埃及人对永恒事物的赞美和憧憬,决定了他们对山峰的崇拜。这种对永恒观念的信仰,对永恒生命的追求,使他们把这一观念转化为形象的表达和形象的转借。例如,法老是天神之子,法老的生命是永恒的生命。法老的永恒性表现在陵墓的形制上,就是借用山峰的形式来表达。这种山峰,就是人造的巍峨的金字塔。此外,后来的埃及法老在国王谷中,把陵墓修建在山体之中,使自身的身体与山峰融为一体,这也是对永恒的追求。

在古埃及人的观念中,永恒和崇高就是最高层次的美。对山峰的崇拜就是这种审美观念的体现。

古埃及人的审美意象非常丰富,远远多于我们所叙述的这些。显而易见,古埃及人的自然美观是以对人有益无害的自然物的功利价值为起点,以自然物的生命力的旺盛形态为美,以生命之气的充盈显现为美,以显现存在的永恒性的东西为美,例如,巍峨、静穆的不变的山峰。最高的、终极的美,则是那产生生命和赋予万物以美的太阳及其光辉,是体现永恒观念的东西。

从审美意象开始,古埃及人在漫长的历史中,逐渐从具体走向了普遍和抽象的思维,升华出了一些抽象的审美观念,形成了人类较早的审美范畴。

① [法]吉耶梅特·昂德赫. 金字塔时代的埃及[M]. 吴志杰译. 山东画报出版社,2005:106.

第三节　古埃及审美范畴

玛阿特(ma^at)

“ma^at”一词可直译为“真理”，但它的普遍性意义是指“良好的秩序”。“秩序”(ma^at)是神原初的创造，是神创世时所赋予的万物的神圣的秩序，表达了原初的黄金时代的完美状态。古埃及的宗教经典把“瑞”神的创造性活动总是总结为一句精确的套话：“他以秩序(ma^at)替代了混乱。”在赞美法老的话语中，总是有这样的话：“他以秩序(ma^at)替代了(无序)的谬误。”可见，秩序是宇宙的根本，法老则是秩序的化身。因此，ma^at又有“正确”“正义”的含义。

这种秩序是永恒的、常态的存在。玛阿特(ma^at)在政治上表现为法老政权的有序、公正和永恒；在社会关系中表现为正义、公正；在个人生活中表现为你所要遵循的行为规范和真理；在艺术模仿中，表现为真实和完美。

在古埃及不同时期的文献和不同来源的文献中都这样宣称：“要引导你的心去认识秩序(ma^at)”；“我热爱秩序(ma^at)，痛恨罪恶。因为我知道那(罪恶)是神所厌恶的”。有一篇祈祷文的作者祈求太阳神瑞：“请你将秩序(ma^at)放在我的心中！”作为秩序(ma^at)的化身，法老是臣民的榜样。法老的工作确保了宇宙和国家的稳定，使生命和政权得以延续。

古埃及的“玛阿特”(ma^at)一词的含义，有些类似印度的“梵”和中国的“道”，只是古埃及人的思维高度限制了玛阿特(ma^at)的内涵没有得到更多的扩展和更详细的解释而已。

中国的“道”范畴可以扩展为、生发为“天道”“地道”“自然之道”“人道”。“人道”又可以扩展为“为君之道”“为臣之道”“为父之道”“为夫之道”“为妇之道”和“艺道”。“艺道”又可以扩展为：书道、茶道、画道……总之，表现为宇宙、万物和人的活动的秩序和规律。

玛阿特(ma^at)在艺术和审美中的意义在于，它形成了古埃及建筑艺术和审美方面的秩序感。古埃及的神庙建筑的内在结构非常有序，都具有明确的象征性内容。古埃及建筑井然有序，形式简洁明快。例如，金字塔的稳固的四方锥体的匀称形式，就是玛阿特(ma^at)观念的准确表达。

玛阿特(ma^at)传达出来的关于永恒的理念，成为古埃及艺术和审美的最

高的范畴。

真

古埃及人对"真"的理解,不是像我们一样出于对艺术所要求的"拟真""逼真",也不是我们从认识论角度所追寻的事物的本质、真理。他们所理解的"真"是宇宙和事物的真理,世界本原的真相,以及这种本体性的真理的表现形式。对于古埃及人来说,这本体性的"真""真理"就是玛阿特(ma^at),就是原初世界的秩序、法则、真理,这是衡量一切事物的依据或尺度。因此,审视一个社会,评价一个法老或一个人的行为,都要依据这一真理。同样,无论神庙建筑或陵墓,无论是雕像和绘画都必须遵循这一真理和法则。

玛阿特(ma^at)这一宇宙的秩序、法则、真理,在审美观念转化为"绝对美"的观念。"在古埃及语中,'雕像'一词与'美'、'理想的'诸词同源。在古埃文献中,经常可以读到诸如'国王就像某种神那样英俊','此人就像某神那样健美'这样的句子,而雕像正是这些俊美人物的永恒替身。古埃及艺人竭尽全力将国王、显贵的形象表现得符合'美'的最高典范。"①

美学上的绝对美是指一切美的本原、本体。埃及人认为存在着一个美的本原、本体,这就是埃及人各时期所崇拜的主神。例如,以太阳、法老、阿蒙神三位一体的绝对神;法老阿赫拉顿执政时信奉的太阳神阿顿等。神创造了世界万物之美,赋予一切事物以美的色彩、美的形体和生命力。个别事物之美,是受之于他的美,或分有了他的美。这种绝对美的观念在阿赫拉顿的《献给阿顿神的圣歌》中,表现得非常明确。在埃及宗教历史上,阿蒙神与阿顿神都曾是唯一的绝对神。神在审美上他被赋予绝对美的含义,在美学上"太阳""阳光"是与绝对美也同义的。

根据玛阿特(ma^at)这一绝对美的法则和真理,古埃及人在艺术上就有了独特的审美原则。

例如,建筑神庙的那种形制和结构必须再现天和地的形态;必须用很多的粗大的石柱来支撑天空,必须建造出原初从大水中浮现出来的"原始丘"——那处于神庙最后部分的小密室和神龛。古埃及人认为,只有这种形制的建筑,才体现了真实的天地状态,才体现出了宇宙的秩序和真理——玛阿特(ma^at)。

① [德]汉尼希,朱威烈等.人类早期文明的"木乃伊"——古埃及文化求实[M].浙江人民出版社,1988:209.

在古王国时期孟菲斯的希拉孔波利斯的神话《创世记》(公元前22世纪)中写道,人是太阳神“他自己的形象,来自他的身体的一部分”。[①] 这就是说,人的身体是神的身体的摹本;准确地、逼真地摹仿出人体,就是摹仿神的身体。法老是神的儿子,绘画和雕像就必须准确而精致地再现法老的面容和身体。这就是埃及人艺术上的本体的“真”。

巫术活动要求逼真地再现事物和人,愈逼真的模仿,就愈具有巫术所预期的效果。“埃及人关于艺术的魔法功能概念的特点是从埃及人希望看到造型和原型尽可能相符的要求中产生的。埃及艺术中大多数形态逼真的雕像正是同为死者安魂的崇拜联系在一起的。由此也就出现了现实主义造型或‘拟态’(希腊意义上的)造型理论的最早萌芽。……在伊杜萨和塞舍姆奈菲拉四世的陵墓里,在死者雕像造型旁的浮雕上有这样一句题词:‘雕像照生前样子作。’”[②]于是,神的雕像或画像被埃及人看做是神的真身,法老的雕像或画像也被当成是法老本人。

人们都承认古埃及艺术有高度的真实性。但这绝不是停止于艺术形式的逼真。古埃及人艺术上的“真”的理念折射出了他们对本体的、永恒真理的赞美和追求。

“真”是古埃及美学观念中一个根本性的、重要的观念。它决定了古埃及人看待世界万物的独特的眼光,决定了古埃及人对艺术的真实性的审美标准。

本体意义上的仿真和逼真导致了古埃及艺术在真实性上取得了最高的成就。希腊艺术是直接学习古埃及的艺术。可以说,没有古埃及艺术的逼真和仿真,就没有希腊艺术在写实主义方面的成就。尽管希腊艺术家是仅仅从形式方面来看待“真”,而不是像古埃及人那样是从本体论上看待“真”的。

值得说明的是,古埃及绘画艺术的散点(多点)透视或说“正面律”的表现方式,在西方艺术家看来是别扭的、变形的,不美的,不符合人们的视觉习惯。但是,古埃及绘画所追求的,不是视觉的真实,而是事理的真实。古埃及绘画艺术所传达出来的关于事物或人的真实的信息,却是西方的焦点透视无法比拟的。西方艺术家为了坚持视觉的真实而采取的焦点透视方法,无意中失去了对象许多的信息。要比较西方焦点透视的作品和东方散点透视各自蕴藏的信息

---

① [俄]M.ф.奥夫相尼科夫.中近东美学[M].中国人民大学出版社,1992:12.

② [俄]M.ф.奥夫相尼科夫.中近东美学[M].中国人民大学出版社,1992:17.

量，就像是把一幅写实主义的油画同毕加索的立体主义的人像画相比较一样。

巨大和高度

古埃及人崇尚巨大的物体之美。黑格尔指出："埃及人建立了一个用艺术品的种种成就来构成的同样闳大的帝国，它们的遗迹常存，证明它们有不可磨灭的性质，而且它们实在比较古往今来的其他一切工程都更伟大、更值得人惊骇。"①"有一些民族专靠建筑或主要靠建筑去表达他们的宗教观念和最深刻的需要。……特别是巴比伦、印度和埃及的古代建筑艺术的作品或是完全带有这种性质，或是大部分以这种象征性质为出发点。这些古建筑物现在有的已成为废墟，但是仿佛还能蔑视所经历的许多年代和许多变革，还能以其离奇的形状和庞大的体积引起我们的惊赞。这类作品的建造花费过整个时代的整个民族的生命和劳动。"②埃及人"所采取动物和人的躯体的有机形式，但是体积扩大成为庞大无比"。③ 埃及建筑"单凭巨大的尺寸比例和体积就足以令人惊奇"。④

古埃及人对巨大的物体之美的崇拜，也是原始象征性思维的一种表现。因为，象征是从具体进入抽象的思维形式。这种崇尚"巨大"的深层心理，就是要求表达抽象的"无限"观念。在原始时代及后来相当长的历史时期中，美的观念的内涵都包括崇高的意念，并往往与之混为一体。按照事物客观方面的规模来看，美的东西照例是巨大的、凌驾于一切之上的东西。各民族的神话中，都不乏赞美英雄人物的这样的诗句："他的身材跟天一样高，他像大山一样地站立着。"

康德指出："真正的崇高不能含在任何感性的形式里，而只涉及理性的观念：这些观念，虽然不可能有和它们恰正适合的表现形式，而当由于这种能被感性表现的不适合性，那些理性里的观念性能被引动起来而召唤到情感的面前。"⑤黑格尔认为，"崇高一般是一种表达无限的企图，而现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象。"⑥因此在寻找到真正的崇高的表达方式之前，只能是通过泛神主义的象征方法。黑格尔谈道："涉及人方面的崇高是和人自身

---

① [德]黑格尔．历史哲学[M]．三联书店，1956：259.
② [德]黑格尔．美学：第3卷上册[M]．朱光潜译．商务印书馆，1979：34－35.
③ [德]黑格尔．美学：第3卷上册[M]．朱光潜译．商务印书馆，1979：36.
④ [德]黑格尔．美学：第3卷上册[M]．朱光潜译．商务印书馆，1979：43.
⑤ [德]康德．判断力批判：上卷[M]．商务印书馆，1964：84.
⑥ [德]黑格尔．美学：第2卷[M]．朱光潜译．商务印度书馆，1979：79.

有限以及神高不可攀的感觉联系在一起的。"①埃及人崇尚"巨大"的心理正是处于从象征向崇高的转化进程之中的思维形式。

古埃及人在艺术表现上,把太阳和光芒的无限神力转化为巨大的四方体尖碑;把"永恒"的观念表现为材料上的坚硬或巨大的岿然不动的山峰形式;把法老的无限功绩或威力表现为身体超常的巨大,在埃及有着大量的石雕巨像,有的高达8米,有的高达10多米,而麦姆嫩神像和拉美西斯二世的雕像则高达22米。把神的住所(神庙)也以庞大的面积和体积来显现。

在古埃及人看来,这一切东西之所以格外地美,就是因为它们形象上的超常的巨大。"巨大"这一范畴是埃及美学中仅次于"绝对美"的范畴。埃及美学思想中的"巨大"这一范畴直接影响到后来的古希腊、罗马审美观念中的"崇高"思想。例如,古希腊语中的"崇高"一词直译就是"高度"。

美("奈菲勒"Nefer)

古埃及语言中已出现了"奈菲勒"(Nefer)——"美"一词,这说明古埃及人已经把审美意象和人的美感加以类概念化,进行了初步的抽象,并凝固为特定的观念。古埃及人把能唤起愉快感的、令人想起美好生活的、人生的享乐,以及性感的、能显示出充盈的生命之气的那一类东西看做美。希罗多德在《历史》中,就叙述了他在埃及看到的情况:"在富人的筵席上,进餐完毕之后,便有一个人带上一个模型来,这是一具涂得和刻得和原物十分相似的棺木和尸首,大约有一佩巨斯或两佩巨斯长。他把这个东西给赴筵的每一个人看,说:'饮酒作乐吧,不然就请看一看这个;你死了的时候就是这个样子啊。'这就是他们大张饮宴的风俗。"②饮宴就是为了充分地品尝"美食"和"美味"。

在"美"的观念的统摄下,埃及人针对不同类型的美,又把美区分为:显现勃勃的生命力和生殖力的植物、动物之美,其次是舒适的生活和明朗快乐的情绪之美,再次是人体美,更高形态的美——是神和法老的力量及庄严的形象,最高的美则是玛阿特(ma^at)所代表的绝对美。

---

① [德]黑格尔. 美学:第2卷[M]. 朱光潜译. 商务印书馆,1979:95.

② [古罗马]希罗多德. 历史:上卷[M]. 商务印书馆,1959:143.

第四节　古埃及的审美观念

一、美是有用的、有益于人们生活的东西

古埃及人最初的审美观具有明确的实用功利性，即以对人有益无害的自然对象为美，这同古代中华民族的把实用有益的东西视为美是一致的。"古代埃及人热爱生活，为生活感情以快乐，并认为生活是美好的。……埃及人在周围世界发现了许多美好的东西。然而他们认为美与其说是周围物体的外貌，不如说是它们对人的有用性。蔬菜、水果、草，田野里生长的一切，酒、香料、衣服、家畜、宫殿里的东西等等都是美的。……在埃及人看来，家庭习俗、正常的、平静的生活是美的。"①以后逐渐发展以为能借以显示自身力量和象征自己某些意愿和期望的自然物为美，从而进入到所谓的"比德"阶段，即以自然物的形态和性质特征来比喻人的道德。近代西方所推崇的"审美无功利性"的思想在埃及人那里是完全不存在的。

二、人体美

古埃及人欣赏和赞美人体美，并把它放在很高的地位："埃及人从不把神的美同动物的形象联系起来，而是把它一方面同人的体质、道德美联系起来，另一方面，同阳光的美联系起来。这双重意义上的'美好的'是神和女神的经常的修饰语。"②"埃及人欣赏人体的美、面貌的美，并力图在自己的艺术中把这种美表现出来。'奈菲勒'（美）这个词被加进了法老的正式头衔。"③因此，埃及人总是把法老的人体雕像加以神圣化、理想化地表现，在造型上追求威严、庄重、静穆，选用的材料能经得起时间的永恒性考验。

在普通的人体审美上，古埃及人注重外表的形式美和充盈的生命之气的显现。这种追求外表美的倾向同他们热爱生活、生命的倾向是一致的。埃及人是享乐主义者，"埃及人把人的形体美同享乐紧密地结合在一起。古代埃及人不是禁欲主义者和古板的道学先生。在他们的美学中，美的享乐主义方面占有极

---

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：10.

② ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：3.

③ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：9.

其重要的地位。在埃及的神话传说和抒情诗中，'漂亮的'和'柔情蜜意的'是同义语。美是甜蜜的，它预示着享受，包括爱的享受在内。爱和美的女神哈托尔被颂为'洋溢着甜蜜的爱的、最美丽的女子'。钟情的男子梦想着他会在自己心上人的家里发现一张铺着华丽的褥单的床，在这张床上躺着一个如花似玉的姑娘。""埃及人把人体美同肉欲和爱情紧紧联系在一起之后并不到此为止，即单是满足于承认这一事实。不，他们在他们的神话和绘画艺术的全部结构和内容中，都把爱情、作爱和人体的美诗化了，使它们充满了灵性，把它们纳入了真正美的东西的范围。"①这种注重人体的形式美和肉欲感的倾向，在古王国时期的壁画《奏乐的乐女》和《舞蹈图》上有露骨的表现，它展示了女性的性感迷人的肉体形象。

古埃及人的人体美观的基本标准是：(女性)五官端正、眼睛大而明亮、胸脯微微挺起、身材匀称窈窕，动作灵活优美，显得生气盎然。这种标准充分地体现在众多的人体雕像的造型以及诗歌中。

在对天神奥西里斯的妻子、女神伊西斯的赞美语句中写道："她是那样的俊俏，……她有着细腻甜美的脸蛋，棕色闪光的皮肤，垂在她长长脖颈后的红褐色浓密头发。在微弱的落日余辉照耀下，犹如缕缕光闪闪的红色铜丝一般。"②

她的步伐端庄大方，
而一双匀称的大腿，
在行走时似乎要引起关于她的美的争论。③

妹妹，举世无双的妹妹，
无可媲美的人！
她像一颗晨星，升起在幸福年华之初。
她的肤色白皙，闪光明亮，
一双讨人喜欢的眼睛，
甜蜜的双唇，
不多讲一句话；

---

① [俄]M.ф.奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：10.
② 古埃及神话[M]．湖南少年儿童出版社，1989：5.
③ 古代埃及抒情诗(俄文版)．莫斯科：1965：9.

挺直的颈项，耀眼的乳房，
头发如真正的青天石；
手臂赛似黄金，
手指犹如荷花的苞蕾；
宽宽的臀部，纤细的腰，
两腿走路美无比，
高雅的步子踩着地，步步踩着我的心。
她令所有的人引颈翘望。①

男子的人体美的标准是：高大壮美、威武有力、四肢匀称、动作矫健、神情端庄。这种美男子的代表就是神话中的埃及主神奥西里斯。这种男性美突出地表现在大量的人物雕像之中。可见，古埃及人的人体审美观是以生命力的旺盛、体魄的健康为准则的。这种充盈的生命之气在人体的肤色、灵活的眼神、五官端正而表情生动丰富的面孔、动作的敏捷、体形的端正、性感特征的突出等方面具体地体现出来。可以看出，古埃及人的人体美观是明朗、单纯而健康的，没有后来印度《奥义书》时代那种笼罩在人生之上的阴霾观念，埃及的人体美观与希腊人体美观有更多的共同性，大概像希腊人从埃及人那里学到了雕像的精髓一样，希腊人也学到了埃及人的人体美观念。

三、艺术美观

古埃及人已有高度发展了的艺术美观。这种艺术美观的基本特点是：把神的创造意旨现实化、形象化，或者是把生活中的美加以神圣化、理想化。这种看似矛盾的观念实则是统一的，因为从艺术美的发生看，“他们把各种艺术的起源和神的意志和活动联结在一起，因为在埃及，也像在其他任何宗教文化中一样，最名贵的珍品都在这种或那种形式上同神的世界有关。……埃及人认为自己的全部文化都是神的启示……文学著作，不管是宗教经文还是医学专著，都起源于神，都是被认为从天上掉下来、在第一批帝王统治的时代在庙堂里发现的，等等。……按照起源于古王国时代的希拉孔波利斯的神话，普塔赫神用思

① ［德］汉尼希，朱威烈．人类早期文明的“木乃伊”——古埃及文化求实［M］．浙江人民出版社，1988：85.

和言创造了众神和整个世界,包括庙宇、神的雕塑像和'各种艺术'在内"。[1] 这就将艺术美的来源定性为:艺术创造活动是模仿神的创世活动,是神的意旨的表达,艺术中所描写的现实生活,是神的生活境界,是理想的生活情景。因此,艺术的本质就是神性之美的创造。

在这种艺术美观的制约下,埃及人的艺术美的思想呈下面的逻辑序列:

首先,艺术的目的在于模仿。模仿的对象是神或神的化身——法老,是神或法老的生活情景。在古代埃及的铭文中,可以看到最早在美学史上关于"模仿"概念的阐释:在古王国时期孟菲斯的希拉孔波利斯的神话《创世记》(公元前22世纪)中写道,人是太阳神"他自己的形象,来自他的身体的一部分"。[2] 根据古埃及的传说,太阳神"拉"是"绘画的创始人,而托特这个众神中最有智慧的神、文字的发明者、拉的第一个顾问和司书,则是第一个画家。在埃及人那里,智慧和用文字与造型艺术把智慧固定下来的本领是密切联系在一起的。这是毫不奇怪的,因为古代埃及的象形文字就是从绘画中产生的,画图记事法的因素在绘画的题词中始终保存下来了。因此,司书无论如何必须是素描画家,……写生画家的艺术实际上是和司书,也就是智者和语文学家的艺术分不开的。"[3]因此,艺术家对人和自然形象的描绘,也就是对神或神的世界的一种模仿。这就是最早的关于艺术模仿的"神授说"和"神意说"。

其次,根据这种"神授说"和对巫术功能的迷信,"神的雕像或塑像被埃及人当作是神的真身。普塔赫'用各种木头,用各种石料,用各种粘土,用各种东西'创造了众神的躯体,众神(他们的精神本质)就在这些躯体中就位了。由于这种想法,埃及人便把死者的雕像或塑像放进陵墓或棺材内。他们认为,死者的灵魂会附在雕像或塑像内,从而'赋予'它'以生命',……G. 马斯佩罗早就指出:在埃及人看来,创造或临摹的任何绘画'直接创造新的有生命的东西,……在埃及人那里,对艺术的魔法功能的原始理解形式依然存在。……埃及人关于艺术的魔法功能概念的特点是从埃及人希望看到造型和原形尽可能相符的要求中产生的。埃及艺术中大多数形态逼真的雕像正是同为死者安魂的崇拜联系在一起的。由此也就出现了现实主义的造型或'拟态'(希腊意义

---

① [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:13.
② [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:12.
③ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:14.

上的)造型理论的最早萌芽”。[①] 因此,埃及人在一定程度上是把巫术与艺术创造等同看待的。这种把人创造的物质事物都赋予生命,都能“以假当真”,同真实的东西一样的观念,也体现在他们的神话和寓言故事之中。例如,在《两兄弟》《白何露斯和黑何露斯》《胡夫国王和众巫师的故事》等文学作品中,都把巫师通过魔法制造的东西看做真实的、有生命的。所以古埃及人在艺术创造中,把“逼真”或“真”看成是艺术美的绝对标准。

最后,由于把艺术美的创造提高到神圣的高度,埃及人在创作中就必然制定出某些必须恪守的法则。这些法则就像宗教祭祀中的程序一样,一方面具有程式化的持久性,另一方面显出僵化性。但是,正是在这种千篇一律的重复制作中,埃及人对艺术的形式美规律有了很深刻的理解,并最终能自由地创造性地运用。

古埃及的“美”范畴,说明了他们生活中美的观念的丰富多彩。

丑

美是生命,是美好的令人眷念的生活的表现形态,丑则是对生命的否定、对立的东西。古埃及人认为,最大的丑就是残害奥西里斯的恶神塞特,他代表死亡和凶恶。这说明,埃及人的审美观中,人的丑同恶是同一的,所以塞特的外形是最丑恶的人的形体。光是最美的,黑暗是丑的;生命是美的,死亡是最丑的。希罗多德就曾目睹过埃及人家里死了人的情景:“任何时候当家中死了一个有名的人物的时候,则家中所有的妇女便用泥土涂抹她们的面部或是头部。随后,她们便和亲族中的一切妇女离开家中的尸体,到城中的各处巡行哀悼,她们的外衣束上带子,但胸部则要裸露出来。”[②]这就可以看出,埃及人是把丑化自身的形体同死亡联系在一起的。

古埃及人的玛阿特(ma^at)信仰一方面表达了宇宙是永恒的、有秩序的;另一方面又表达了这么一个观念:天下的事物都处于对立之中,它们保持着势均力敌的均势,谁也无法取消另一方的存在。“虚假、谎言、无序,是玛阿特的对立物,是一个人死亡的原因。”[③]我们只能克服它而不能消灭它。邪恶的力量总是有它存在的位置;美好与之抗衡,并保持着自己的位置。

所以,古埃及文献中说:“神是完美的,人是有缺陷的。”单就人体美而言,

---

① [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:16 - 17.

② [古罗马]希罗多德. 历史:上卷[M]. 商务印书馆,1959:145.

③ [美]亨利·富兰克弗特. 古代埃及宗教[M]. 郭子林,李凤伟译. 上海三联书店,2005:55.

那种畸形、残疾的人体是丑的。但是,古埃及宗教艺术的人物造型中并不避免丑,还敢于把丑凝固下来。因为埃及的造型艺术在巫术原则的制约下,其主要目的是为了追求“真”(真理、秩序),只有“真”才能达到巫术所期望的效果。例如,第六王朝就有完全写实的侏儒辛纳布同家人的群雕像。辛纳布是古王国第六王朝的重臣,地位显赫而形象滑稽。这就给表现他的庄重、威严的神态带来了若干困难。若是雕刻立像,妻子比他更高出许多,这就有损他的尊严;若处理为坐像,其两只腿脚又太短,同妻子的双腿长度极不协调,会破坏整体的匀称和平衡。雕刻家便处理为夫妇坐像,让辛纳布盘腿而坐,以避免腿脚太短而显得丑,而把他们的孩子放置在他的脚下,这样既弥补了辛纳布盘着的脚留下的空缺,达到了匀称和平衡,又显示出了结构别致的整体美。这一件群雕,表现了古埃及艺术家化丑为美的独特匠心。现存开罗博物馆的一些古王国时期残疾人的雕像,其中有畸形人、驼背、盲人、侏儒等,这些都是墓主人生前的实际形象。

值得注意的是,从古埃及人还较蒙昧的思维来看,死亡和生命、黑暗和光明、美和丑等,一方面是对立的,另一方面又是可以相互转化的。黑格尔对此说过:“我们可以把长生鸟(埃及神话中的仙鸟,一生活五百年,到期自焚,从骨灰里又生出幼鸟。——朱光潜注)这个形象放在最高的地位,作为一个带有普遍意义的象征,来说明这个阶段的观点。长生鸟把自己烧死,但是又从火焰和灰烬中跳出来,不但回生,而且还童了。……这种死亡是看作伏根于神性的绝对,因而单提出来表现为可供观照的对象。所以有神死后的葬礼和对这种损失的惨痛的哀悼,以及这种损失由神的再现、回生和还童而得到补偿,因而接着就有庆祝的典礼。这种普遍意义更明确地涉及自然现象。太阳在冬天丧失了它的热力,到了春天这热力又恢复过来,接着自然界又还童一次;她死过去又再生了。在这里神性的东西被人格化为人类事件,在自然生活中找到了它自己的意义。”[①]这种对立面相互转化的思想很接近辩证法,由此可以看出,在埃及人的思想中,通常的美因为衰老和死亡可以转化为丑,光明之美也可以转化为黑暗之丑,然而,黑暗和死亡的丑,又将转化为光明和青春的生命。

静　穆

在古埃及语中,“静”一词是表达最高理想规范和价值观念的术语。

---

① 黑格尔. 美学:第2卷[M]. 商务印书馆,1979:68－69.

这一范畴是古埃及人对“永恒存在”的崇敬。古埃及人从人生经验中领悟到人生无常，世事变化，一切事物都是处于流变之中。只有太阳、星辰、天空、山峰等是永恒不变的存在，而且它们都是静默无声的存在物。因此，埃及人把阳光、月亮、星辰、天空、山峰的“光亮”“巨大”等形态之美同“静穆”的感受结合在一起，认为凡是巨大的、静穆的存在就是永恒的，生命长存的。加之在神圣的宗教祈祷中、在巫术及图腾崇拜活动中、在神庙祭祀神的活动中，总之，凡是与神有关的崇拜行为，都是在崇高的心情和静穆无声的状态中进行的。这就强化了“静穆”的审美感受，这种感受也就是对神的永恒生命真谛的理解，也是对无处不在的神的感悟。“静穆”作为一种审美学范畴，就是对神圣的永恒存在的“美”的体验和感悟，是古埃及人对永恒之美的抽象总结。

第二章　古代中近东民族的美学观念与范畴

第一节　苏美尔人的审美意象和审美观念

底格里斯河和幼发拉底河流经的地区简称“两河流域”。古希腊人称之为“美索不达米亚”，意为“两河之间的地方”。这是人类的诞生地和文明发源地之一。

房龙指出：“埃及和美索不达米亚，有很大的不同。四千年来，在埃及只住过一种人。相反，美索不达米亚，在不同族之间，经常易手。因此，为大量的出土文物进行分类，几乎近于不可能。这里有苏美尔人的马赛克，有巴比伦人的石像，有迦勒底人的神庙，有巴比伦人的石碑，有赫梯武士（其相貌与邻近的印度的古代人极其相像）的石像。”[①]这一地区从公元前5000年—前300年的历史过程中，先后兴起了苏美尔人、巴比伦人、亚述人、迦勒底人、波斯人以及其他较小的民族。远古时的美索不达米亚生活着许多游牧部落。这些游牧部落对定居文明的压力和破坏，造成了美索不达米亚地区不断地出现种族政权的冲突和更迭，这不间断的更迭构成了后浪冲击前浪的历史动荡过程。

在美索不达米亚地区，游牧民族常把定居民族视为掠夺的对象。这两种民族平日互相交易，各取所需。一旦游牧民族强大起来，而且又遭到自然灾难的袭击时，他们总是朝着定居民族的地区涌去，进行残酷的征服战争。然后征服

① ［美］房龙．人类的艺术［M］．中国文联出版公司，1989：68.

者在被征服的土地上定居下来,把原有居民变为自己的奴隶,把他们的财富变成自己的战利品。游牧民族的首领变成了国王和贵族,整个民族全盘接受了原住居民的先进文化和技艺,并把自己也改变为定居民。在征服者实行这种演变时,另外的游牧民族又开始涌进来,从而又形成新的入侵、征服、定居和文化的融合的过程。古代的美索不达米亚地区就是世界历史这种规律性演进的典型舞台。美索不达米亚的土地上重叠着众多民族生活的遗迹,历史的积淀层太深厚了。

古代两河流域的文化充分地证明人类之间的文化传播的必然性、持续性和多向性。凡是在这里生活过的民族很难把某些文化传统和宗教特点据为己有,也很难宣称本民族的思想文化是"纯粹"的民族文化。这里是古代人类文化的大熔炉,数千年来不断地把各种民族的优秀文化加以融会、熔炼,然后传播到欧、亚、非诸洲的遥远地方。正是考虑到这一地区诸民族文明的形成和发展的复杂性,有的学者主张"不如用美索不达米亚文明一名来概称这支文明。"[①]这是颇有见地的。

从古代苏美尔人以来,由于相同的地理气候等自然环境的影响,由于先后建立的王国的政治体制大致相近,还由于各民族大致相同的生产生活方式和文化传统,以及各民族文化的渗透融会,美索不达米亚的艺术创造和美学风格形成了某些相对稳定的特点。美索不达米亚的美学思想和艺术创造一方面表现出鲜明的地区性的审美文化特色;另一方面又有强烈的熏染力和顽强的承袭性,直接影响到在这个地方生存过的民族,这种审美传统的持续力一直影响到在文明充分发展的希伯来和阿拉伯伊斯兰的审美文化。正因此,法国艺术史家雷奈·格鲁塞指出:"迦勒底—亚述的文明已经包含了几乎全部阿拉伯—波斯文明的精华。"[②]在美学史上,尽管美索不达米亚的诸民族先后登上历史舞台,但是他们的审美文化和艺术创造互相影响、相互促进、相互承袭,显现较明显的共同性。

美国著名的东方学家克莱默(S. N. Kramer)有一本著作叫做《历史从苏美尔开始》。这说明了苏美尔文明的古老。苏美尔人生活的年代约为公元前4000年—公元前1950年。那时候,苏美尔人已有较发达的思维能力和表意手

---

① [美]E. M. 伯恩斯,P. L. 拉尔夫. 世界文明史:第1卷[M]. 商务印书馆,1987:67.

② [法]雷奈·格鲁塞. 近东与中东的文明[M]. 上海人民美术出版社,1981:40.

段，创造出了较发达的一套文字。这种文字使用了几千年之久，直到苏美尔人衰落之后还使用了一千年。这就是著名的“楔形文字”。楔形文字最初是象形文字，后来演变为一个音节符号和一个音素符号的集合体，总计约350字。这种文字始终没有形成字母表。书写楔形文字是用平头的芦秆印刻在泥板上，后世称为“泥板文书”。

苏美尔人以农业生产为主，也有较发达的商业贸易。商业贸易自然同协商、谈判、契约等手段密切联系，从而有助于人们从习俗和惯例向法制观念和律法制度的转化。

苏美尔人的宗教在他们的生活中占有重要的地位。这种宗教由崇拜自然物的多神宗教发展而来，也盛行动物或兽类崇拜。这种宗教是原始的图腾崇拜的延伸，因此具有明确的拟人性和人神同形同性等典型的原始宗教特征。苏美尔人最初的信仰来自地域守护神崇拜，以后在地域神的基础上融合、合并，形成了自然界的多神系统。每一位神既能赐福又能降祸，从功能上看属于一元性多神教。到后来才产生出了三位相互关联的全民族共同崇拜的神，即类似天气神的安努，通过安排天体众星的位置来显示一年的年历和季节的变化；还有兼风神云神洪水之神的恩利尔和半人半鱼形状的水神伊阿。这三个神被合称为天、地、水大神。苏美尔人的宗教崇拜从自然神飚开始，经过创造性的结构组合逐渐衍化为富有文化观念意味的神。苏美尔宗教的独特性，在于它没有灵魂不灭和永恒的极乐的彼岸世界观念。死后的灵魂只是在一个阴暗、沉闷的地方停留较长时期，就永远消失了。由于这种观念，苏美尔人对葬事态度淡漠，采取草率的方式处理尸体：不用棺木，把尸体埋在屋内。苏美尔人的神的观念是拟人性的。神是人性之存在，具有凡人相同的情感欲望。神的功能仅仅在于保护信众现实的物质利益，没有后代宗教所具有的超度灵魂至彼岸世界，决定人们的往生和来世等作用。

从苏美尔人的宗教崇拜对象中，可以看出他们的宗教观念和最初的哲学观点和审美意象。

一、苏美尔人的原始思维特征

尽管苏美尔人早已消失在历史的风尘中，遗存稀少，但是通过已发掘整理的神话传说、歌谣俚语、造型艺术等，还是可以对其思维特征进行尝试性的描述。

第一，具体性、形象性思维。

苏美尔人很少有抽象的观念，即便是有某种抽象的普遍性的类化观念，也会把它们转化为具体的形象来加以表述或表现。例如，为了说明人类往往因着迷于女色而丧失理智这一现象，也为了解释乌鲁克城为什么如此繁荣发达，他们就把美丽的城市转化为美女的形象，用女性的所有魅力来描述这个城市。有这么一个故事：乌鲁克城的保护神印娜娜美貌无比，她为了使乌鲁克城的物质和文化都繁荣起来，就打扮得花枝招展去拜见智慧之神安启，以便得到他的恩赐。在迷人的女色和酒力的刺激下，智慧之神安启把全部物质财富和精神智慧都慷慨地赠送给了印娜娜。安启神在酒醒后发现自己空空如也，非常后悔，但是，这一切都不可挽回了。乌鲁克城因此就拥有了繁荣的物质财富和精神文化。

再如，苏美尔人在表示“人人都面对必然的死亡”这一抽象真理时，就把“死亡”形象化为铁石心肠的死神拉迦和若干小鬼。他们对必死之人残忍无情，或打头颅，或用绳索捆绑，让他吐出最后一口气而死。

第二，象征性、拟人性思维。

象征性、拟人性思维是建立在“万物有灵”“万物有生”观念之上，通过“以己度物”的认知思维方式来表达的。苏美尔人把所有的自然事物，包括有生命的和无生命的、静止的或活动的，一概人性化、人情化。也就是说，把外在自然界的一切存在都加以“人化”，纳入人类的生命或生活结构及情感模式之中。

在苏美尔人用楔形文字书写的泥板文书《哈拉 · 胡布露》（它是苏美尔人的百科词典，现已整理出24卷——作者注）中，就有这样的描述和记录，就是把宇宙结构用人体结构加以类比、附会。“按照古代人的观念，正像人是由骨、血肉和带毛的皮构成的一样，整个宇宙也是由木（地上的“骨”）、地上的‘血肉’和地上的‘毛’构成的。世界的基础是‘骨’。把骨包起来的东西是粘土，苏美尔人用粘土制成了第一个器皿。由骨和粘土构成的世界塑像，被包上一层‘皮’，后来人们把这个‘皮’看作是最早从矿石中冶炼出来的铜。”①

这种拟人性的宇宙结构同古印度的拟人性的宇宙结构很相似。在印度古代经典《奥义书》中，就有以人体结构比附宇宙结构的论述。这种相同的拟人方式的宇宙结构论，或许可以为苏美尔文化同古印度文化的某些同源性提供证

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：25.

明材料。当然,也可能就是人类早期思维的共性所制约的结果。

再如,在苏美尔人的创世神话中,天是男性,名叫安;地是女性,名叫启。天上地下结合产生出了大气之神(天空之气)恩里尔。这种男上女下拥和在一起产生新的生命的方式,就是人类交媾的方式。可见,天地创世与人类创生完全相同。恩里尔同母亲一起精心安排众星辰的运行轨道,安排大地上的事物的命运。大气之神恩里尔同妻子生出了月神(月)和众多的星辰;月神又同妻子生出了太阳神奥吐。太阳神与众神(星辰)一同起床,一同就寝。在苏美尔人的思维中,一切自然事物以及一切人造的事物都有灵性,都有感情,都有欲望。

第三,想象性思维。

苏美尔人以想象的方式来猜测和解释现实世界的所有现象。他们的想象思维是建立在"以己度物"的拟人观的基础上的。同所有的原始人类一样,他们以自信自满的态度,用以己度物的方式来解说天地的创生过程,阐述神如何创人的"故事"。

苏美尔人是这样想象人的产生的:安启神的母亲——众神之母南玛赫(最初期的海)"选用深不可测的海底的泥土作为材料,先让小神把泥土发酵,在生育女神的监督下,由母亲制作肢体,制作头部,然后把各部分装配在一起,最后由我(大气之神)来给他们吹进生命,决定他们的命运"。[①]

再如,苏美尔人以想象的方式来解说人类的职业分工:大气之神恩里尔"造出了一对兄弟,一个叫伊米什,一个叫因梯恩,并给他们作了明确的分工,让他们各司其职"。[②] 因梯恩负责畜牧业,伊米什负责农耕种植业,兄弟俩相处得亲密无间。这表达了苏美尔人对畜牧业和农业并重的思想。

第四,意象性和情感性思维。

苏美尔人往往在情感欲望的推动下,按主观的理想或愿望去自由创造各种组合的事物,或者去建构现实中不存在的形象。这些形象是其主观愿望的实现,是情感倾向的象征性表现。

例如,苏美尔人喜爱以造型艺术的方式创造某些由不同动物的肢体和合构成的生物。建于乌尔第一王朝时期的欧贝德神庙(公元前2550年)中有一个著名的青铜浮雕匾,雕塑了一个狮头鸟身的动物神,名叫英杜格。它正展翅保

① 李琛. 古巴比伦神话[M]. 湖南少儿出版社,1989:18.

② 李琛. 古巴比伦神话[M]. 湖南少儿出版社,1989:20.

护两只对称的反向站立的羚羊。再如，在乌鲁克出土文物中有一件用石灰石雕塑的狮头女人身的母神立雕。此外，还有不少人与动物或不同的动物组合而成的"新"的形象。"这类由不同动物的肢体构成的生物，是苏美尔人自原始时代起奉行的信仰之一个组成部分，它们屡屡出现在圆柱形印章上，并在后来的艺术作品中流行。"①

苏美尔人对人兽合体的新形式的创造性方式同埃及人的"结构"方式的差异在于，苏美尔人往往在动物躯体上安放"人首"，而埃及人往往在人体上安放"兽首"（当然，埃及也有在动物躯体上安放人首的，如著名的狮身人面兽）。这两个文明在"结构""新"的动物或人与动物的总体上的差别，似乎表明了这样一个思想发展的进程：苏美尔人的结构方式更带有原始的图腾观念，即人与图腾物完全一样，兽身是生命的本质、根本，是图腾符号，区别不同部族特征的是兽身而不是人面。而埃及人的图腾观念是稍后发展出来的观念，即人的身体是生命的本质、根本，兽首是图腾符号、徽号。苏美尔人这种任意拼凑的组合创新的思维，是受原始人类共有的思维方法制约的。这就是理想化的情感表现，是意象的创造方法。这种思维方式还可以在亚述、波斯、以色列人的艺术创作中看到，那就是"带翼的狮子""带翼的牛""有六个头的麝牛"等。有趣的是，人类的思维有很强的延续性和继承性。这种意象思维、情感思维在后来非常发达的近现代社会也有明显的痕迹，例如，现代社会的雕塑造型把伟人的身躯造得比周围的俗众要大得多；塑造超常巨大的动物形象作为某种观念的表征，如中国的龙的形象就是这样。

苏美尔人的思维特征在他们的文学和艺术的遗存中得到充分的体现，也直接影响和制约他们的审美观念。

二、苏美尔人的审美意象和美的观念

苏美尔人的审美观念形成很早，从时间上看，他们的审美观念是原始审美观念向早期文明转化的体现。只是遗留的材料太少，有待于今后的考古成果来补充。

水

由于苏美尔人生活在两河流域，因此苏美尔人认为，水是宇宙万物的本原，

① ［埃］尼·伊·阿拉姆．中东艺术史：古代［M］．上海人民美术出版社，1985：122.

也是一切生命之物的本原。在20世纪发掘出来的苏美尔人的泥板文书上载有这样的神话："创世以前，没有天，没有地，只有汪洋一片。水是最早生出来的东西。它是宇宙万物的母亲，在她渺无边际的胸腔之上，渐渐长出山来。"①"当水成为宇宙之源，天上出现了神的形体以后，大地披上了绿色的盛装，深不可测的水源之主安启王决定着众生的命运。"②

人的生命之源也在于水——精液。精液是人的氏族神，即图腾祖先授予后人的。在苏美尔人的谚语和谣曲中不乏赞美精子的词句："慈父恩基，你使人民传宗接代，让他们滋生强壮的精子。""不管你是否吃了东西，你的精子（始终）是美的。"③

可见，对于古代苏美尔人来说，水是生命的根本，水是美的东西，水是生命的审美意象。

生　命

苏美尔人崇拜那些有益于人类生活或生命的自然物，并赋予这些东西以神性，如月亮、星星、太阳、水、鱼、植物及丰收神等。苏美尔人不仅在歌谣中咏颂它们，而且用造型艺术再现它们。

苏美尔人崇尚那些拥有强盛生命力和旺盛生殖力的事物。如动物方面有：蛇、牛、山羊、鹰、狮、鸟、鱼、野驴等。植物方面有：草、神圣的楞树（桑树，苏美尔人眼中的"生命之树"）、柳树、棕榈树、雪松等。这些都曾经是他们的类似于图腾意义上的崇拜物。

苏美尔人对它们的感觉首先是"同'性'的感觉交织在一起的"。④

其次，"在苏美尔人的概念中，美是同茂盛的、丰富的、结果实的东西联系在一起的。在苏美尔人看来，美丽的姑娘是多产的、繁殖力强的，就像强壮的母牛一样。本质的东西（种、繁殖能力）在这里变成了形式的要素——茂盛、丰富"。⑤

他们在这种观念的支配下，采取各种方式，如礼拜、祭祀、占卜、巫术等取悦于这些神圣的事物，利用它们达到自己的功利目的。这种对自然物的感情带着

① 李琛．古巴比伦神话[M]．湖南少儿出版社，1989：36.
② 李琛．古巴比伦神话[M]．湖南少儿出版社，1989：36.
③ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：30.
④ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：32.
⑤ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：32.

强烈的主观的情感色彩，所以这些自然对象也就成为“人化了的自然”。这说明，苏美尔人对自然事物的宗教崇拜情感为审美情感奠定了基础。这些与人的生活休戚相关的东西，这些有益于人的生活和生命的东西，就是他们最早的审美意象。

光

同古代中近东所有的草原游牧民族一样，空旷的环境决定了生活在美索不达米亚的苏美尔人往往把目光投向光亮和移动的对象上。他们特别注目于神秘的、移动的天体现象：耀眼的早升晚落的太阳、明媚的不断渐变的月亮、闪烁不定的繁星、美丽而瞬息万变的祥云霞光。此外，草原上自发的大火、黑夜中的蓝色闪电、祭师光头头顶的光亮、地震时天边的蓝光、宗教祭祀仪式中的神火、器物上镶嵌的宝石上发出的璀璨光芒等，这些发光体和闪光体都无法让苏美尔人得到理性的认知和满意的解释，因此都拥有某种神秘的力量。

但是，苏美尔人同其他草原民族一样，他们从经验上得知，光亮总是同生命现象或生命力联系在一起的，光亮是生命存在的表征之一。例如，强健的人或动物的眼是闪闪发光的，死去的人和动物的眼则是暗淡无光的；生命力旺盛的人的面庞是容光焕发的，病痾染身的人面容是灰黄的；当太阳或月亮暗淡无光时（日食、月食）表明它们经历了短暂的“死亡”，就一定预示着某种不祥的征兆。总之，光亮是判断生命健康的重要外部标志之一。美的人、美的动物、美的事物是同光亮在一起的。光亮是美的形式特征之一，因此，美的事物都拥有光亮的形式特性。

在苏美尔人看来，黄金、白银、天青石、宝石、大理石等都是美丽的东西。这种观念在不少记录宗教祭祀活动或宗教赞美诗的泥板文书中得到证明：“恩里尔和他的妻子宁里尔生出月神和众星辰。月神纳那在天空中遨游，把光芒射向四方。纳那与妻子南卡尔生出太阳神奥吐。他与众神（星辰）一同起床，一同就寝。恩里尔和大地母亲共同给众星宿规定了运行的轨迹，使之各行其路，互不相扰。安排好天上的事物后，他们又安排大地的事物。他们创造了大地上的万物，还有黑头发的人类。从此，天地间充满了和谐与生气。”[1]

还有一则神话说：“尼恩基尔苏从埃利都（城）出来了——灼热的光开始闪

① 李琛．古巴比伦神话[M]．湖南少儿出版社，1989：11－12．

耀,在这个国家,白天来到了。"①"女神巴乌……这是闪闪发光的太阳。"神"用闪闪发光的火焰充满自己的身体"。② "埃利都城用银子盖成,用天青石作装饰。"③

这些神话说明"美丽的神"是光芒的来源,他们既是发光体本身,又是美的形象。苏美尔人赞美他们最崇敬的母亲神、爱神、丰收神、战神印娜娜是"闪闪发光的姑娘","光彩照人的风姿",她"头戴王冠,手持天青石的王笏,颈上带着浅蓝色天青石珠链,晶莹剔透的胸花在胸前闪闪发光,一副金手镯戴在她那白玉般的手腕上"。④

当然,苏美尔人不仅把光看做美,把发光的东西当做美的对象,而且还对神秘的发光体表现出强烈的恐惧感、惊奇感。因此,他们把发光的东西奉为神,向它们膜拜,表示屈从。例如,认为"神的头上有可怕的闪烁的亮光"。又如,神秘的强光的闪电和震耳欲聋的炸雷,地震时神秘的令人恐怖的蓝光,早晨和傍晚的血色太阳等,这种超强的亮光和令人恐怖的光的神秘的色彩都显示出某种超常性、神奇性。这使他们产生对某些发光体的崇高感。可以看出,苏美尔人把光看做美,光同时给予他们美感和崇高感,这说明他们的美感和崇高感还没有明确的区分。苏美尔人这种对光充满神秘感受和恐惧情绪大概也影响到后来的希伯来人。所以《旧约》中上帝创世时高呼:"要有光,就有了光。"可见,埃及和西亚诸民族对光的审美体验具有共同性。

美 丽

最早的苏美尔语文献中,"美丽的"(SAG)一词出现得相当频繁。它作为修饰词有以下的含义:美、美好,如"美丽的姑娘站在……";完善,如"美好的统治";光明、耀眼,如"光辉的正义"等。这说明,"美"的观念在生活中已具有重要的内容。"在苏美尔人的美的概念中集中了他们的一切基本价值观念。"⑤通过无声的文字和历史物的遗存,人们可以发掘出苏美尔人的"美"的观念中所包含着的丰富的内涵。

首先,以生命现象为美,以生命力旺盛为美;把类似的美的东西加以拼装、

---

① [俄]M.ф.奥夫相尼科夫.中近东美学[M].中国人民大学出版社,1992:32.
② [俄]M.ф.奥夫相尼科夫.中近东美学[M].中国人民大学出版社,1992:41.
③ 李琛.古巴比伦神话[M].湖南少儿出版社,1989:37.
④ 李琛.古巴比伦神话[M].湖南少儿出版社,1989:55.
⑤ [俄]M.ф.奥夫相尼科夫.中近东美学[M].中国人民大学出版社,1992:35.

组合，就能创造出全新的美的意象。

苏美尔人善于以各种动物的肢体来拼凑“新”动物形象，善于把人的形象同某些动物的肢体加以“组装”，这都是为了使这些意象具有超常的生命功能。这是在巫术意识制约下的创造性的意象性“建构”。例如，1927—1928年，赫尔和伍利率领的英美考察团在乌尔地区的发掘中，发现一个石灰石浮雕，内容是动物的盛宴，其中就有由驴子或半驴半鹰首狮身神话怪物的形象。还有长着四个狮头的鹰，双头的鹰，牛身人面和带翼的龙。这种龙常作站立式，体披鳞甲，前爪如狮爪，后腿如猛禽，蛇头蛇尾。

值得注意的是，苏美尔人用来重新建构的动物本身就是健壮的、强盛的、灵活的、动感极强的，例如狮、牛、鱼、鹰、蛇等。用来拼装的动物的肢体，都是这些动物身上最有生命力量或捕杀功能的“部件”，如牛身、狮身、狮头、鹰翅、鹰爪等。在乌鲁克的瓦卡发现了一尊石灰石的立雕母神像，她有狮头和丰满结实的躯体，女性的性器官特征突出。从文化意蕴来说，这尊雕塑体现了拥有生殖功能的母神的神圣和威仪；从审美上讲，表达了强与强相互拼镶而建构出超常功能的审美意象。这种强与强的组合建构，在客观上表达了、无意中符合了“整体大于部分之和”的现代科学理论。以这种方式建构出来的事物，更具有强大的生命能量。

“在苏美尔人的概念中美是同茂盛的、丰富的、结果实的东西联系在一起的。在苏美尔人看来，美丽的姑娘是多产的、繁殖力强的，就像强壮的母牛一样。本质的东西(种、繁殖能力)在这里变成了形式的要素——茂盛、丰富。”[1]这就是以生命为美，以生命强盛的对象为美，以显现出生命充盈的形式为美。在苏美尔人歌颂伟大的创造神安启的赞美诗中，这样称颂：

苏美尔啊，
祝愿你的牲畜棚不断增多，
祝愿你的牛羊兴旺，
愿你的羊圈越建越多，
一羊多羔，

① [俄]M.ф.奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：32.

羊群像繁星般难以计算。[①]

乌尔城啊，
一座富饶的城。
愿你用取之不尽的清水洗涤尘埃，
像野牛那样巍然屹立。
乌尔城啊，
大地上最神圣的城。
茂密的树木像座座青山，
翠绿的山谷绿荫成片。

月神纳那（乌尔城的保护神）对其父亲、万神之父恩里尔的赞美词就说：

父亲，
请你为我的城市乌尔城祝福：
让田野里麦穗颗粒饱满，
树林中鸟语花香，
河川中水流源源不断，
荒原沼泽上长满茂密的青草和芦苇，
椰枣林、葡萄园果实累累，
能酿出上等的蜂蜜和美酒，
王宫里的我长命百岁。[②]

可以看出，在苏美尔人的审美观念中，旺盛的生命是美的，显现出生命的色彩（如绿色是草和树木生命的色彩）是美的。在苏美尔人繁多的纹章图案中，就常出现“生命之树”（即材质坚韧无比的白蜡树）的形象，“生命之树”的图案具有“护身符”或其他巫术功能的象征性质。苏美尔人的艺术遗留中，显示出写实主义的、强烈的表现生命感的冲动：“我们可以特别指出狮子和雄牛的互

① 李琛．古巴比伦神话[M]．湖南少儿出版社，1989：31.
② 李琛．古巴比伦神话[M]．湖南少儿出版社，1989：35.

斗,和奔突着的雄牛或跳跃着的鹿类野兽,奇怪的是那种活泼的现实主义风格和动作的自由流畅,竟与克里特岛的艺术品十分类似。”①苏美尔人对野兽头像的表现也着意突出生命的力量:“这些头像,在那粗犷的美和雄劲的现实主义作风中——如此雄劲刚健,一似呼吸着专横政治的精神——显示出已存在着迦勒底—亚述的、阿开密尼朝的,以及萨珊王朝的动物雕刻的全部原则了。”②然而,苏美尔人的生命之美的观念又总是同具体的实用功利价值联系在一起的,他们还没有抽象出超越物质功利性的精神之美。

其次,美基于功利性之上,美是人的生理快感,美是对人有益的东西。

有一则苏美尔谚语说:“在(我们体内)——福,在(我们体外)——美,在吃食中——(我们内部的福的)根基,在祈祷中——(对神——美的根基——的)祈求。”③这则谚语把人的美感(美)分成内、外两种:生理的、内在的美好感受就是“福”,而福的根基是吃食品;外在的美好感受则是“美”,美的感受来源于对神的祈求之中。

这里,苏美尔人已基本上区别了生理的舒畅和精神的愉悦。生理的舒畅在于吃食过程中对“美味”品尝的愉悦感,精神的愉悦在于对神的祈求过程中所产生的美好情绪。“正是外部领域——人的宗教仪式活动——被苏美尔人珍视为‘美’,尽管这个‘美’在对它的意识中还没有完全脱离肉体的快乐。”④

“美的东西还包含有苏美尔人的其他珍贵的东西——气味、味觉和听觉,并与它们混为一体。受到苏美尔人珍视的美的东西,不仅好看,而且好吃、好闻和好听(叫喊)。例如,美丽的姑娘被描写成像调稠的奶油那样可口,像盛开的苹果园那样芳香。苏美尔人给美丽的庙宇抹上香精。白雪松的神圣的树干被认为是美的,尤其是因为它们所发出的香味。”⑤

此外,苏美尔人的宗教图腾崇拜物都是在直接的利益驱动下确定的。人们面对图腾形式而产生的美好情感,其中很大部分是功利性的效用,如牛、狮、大角野山羊、兀鹰等都是因为人们转借其功能而产生美好的、愉悦的情感的。所以,各种图腾形式对于苏美尔人来讲就是“有意味的形式”,而这“意味”也就是

① [法]雷奈·格鲁塞. 近东与中东的文明[M]. 上海人民美术出版社,1981:29.
② [法]雷奈·格鲁塞. 近东与中东的文明[M]. 上海人民美术出版社,1981:26-27.
③ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:28.
④ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:27.
⑤ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:34-35.

潜藏着的功利性和希冀情绪。“对苏美尔人来说，美的源泉首先是他的图腾，对图腾的感觉是有机地同性的感觉交织在一起的。”[①]在苏美尔人的宗教崇拜活动中就有神妓制度。神妓代表该神庙供奉的神与人交媾，以达到生殖或增产的功利目的。神是美、是善，它代表一切美好的东西。精子是人的氏族神（图腾祖先）授予人的，精子被认为是美好的礼物，所以在苏美尔人的赞美诗中就有这样的诗句：“不管你是否吃了东西，你的精子（始终）是美的。”[②]在古代人类的审美观念中，美总是同物质的直接的功利性交织在一起，只有对人有益的东西才能够成为美的对象。

巨　大

苏美尔人崇尚具有超常的体积和超常的数量的东西。可能是两河流域的开阔地形使他们对山峰和其他高大的东西感到惊奇，这些高大的山峰使人产生稳固感和永恒感，并导致了山岳崇拜。因此他们把高大的东西看做美的对象加以赞美。在《古吉阿的圆柱 A · B》一书中收录了这样的赞美诗：“他（尼恩基尔苏）的身材跟天一样高，他的身材跟地一样大。”“骄傲地耸立的山巅，它凌驾于其余一切之上！庙宇——这是直插云霄的大山。”[③]

在关于苏美尔—阿卡德国王萨尔贡一世的故事诗中赞美高山：“我喜欢伟大的山——恩里尔神。……我用天青石做成的利斧征服了高山，登上了顶峰。”[④]在发掘出来的著名的萨尔贡王的孙子纳拉姆辛王的庆功碑浮雕上，也表现出以高大为美的观念。“我们看到纳拉姆辛王踩着敌人的尸体，率军在林木丛生的山区前进。他头上戴的是双角头盔（这是神灵的标志，因为神所戴的帽子形状与此相似），形象比士兵们大，位置也比他们高。能盖过他的，只有山顶和星星。”[⑤]

此外，建于公元前 2100 年左右的苏美尔第三王朝乌尔纳姆神庙及其吉库拉塔就非常高大（神庙台基有三层，每层高达 11 米左右）。这些表现在诗歌、浮雕和建筑中的高大观念，充分反映出苏美尔人以高大为美，赞美崇高的事物的审美趣味。这种美学追求后来在巴比伦人的美学思想中得到继承和发展，著

---

① [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：32.
② [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：30.
③ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：34.
④ 李琛．古巴比伦神话[M]．湖南少儿出版社，1989：93－94.
⑤ [埃]尼 · 伊 · 阿拉姆．中东艺术史：古代[M]．上海人民美术出版社，1985：143.

名的巴比伦通天塔的传说就是这种美学趣味的表现。

在苏美尔的对巨大的东西或对象的崇拜情绪中，还包括了对巨大的声音的崇拜。“在苏美尔人那里，叫喊可以归人宗教仪式——美学的领域。……（美丽的）神庙之主目光望着远方，他的一声叫喊，就像神鸟伊姆杜古德的（叫喊）声一样，使老天颤动了。……在苏美尔人的意识中，叫喊同龙与树是密切联系在一起。尼恩基尔苏庙被称为‘像伊姆杜古德一样在天空中叫喊的’庙，因为在它的最上层种着一片小树林：‘庙顶种了树——这是海洋的产儿、腾空的蛟龙，——这是响彻太空的叫喊。”①“叫喊同暴风雨的结合也使我们想到洪水：‘像狮子一样吼叫的那个人，像暴风雨一样咆哮’，……另一方面，苏美尔人也把叫喊同雷鸣联系在一起：‘像猛烈的暴风雨一样向异国大喊大叫的天上的武器’。在这种场合，叫喊就是雷鸣。”②在这个意义上，叫喊具有一定的恐怖性，似乎成了某种被禁止的、粗野的，好像是在向神呼唤的象征。

这样看来，对于苏美尔人而言，“美的东西的另一方面——这就是某种吓人的、引起崇敬、诚惶诚恐心理的和使人害怕的东西”。③ 在苏美尔人的观念中，美与巨大、崇高还没有分开。

丑

苏美尔人对美与丑有明确的区分。如果说，他们认为美是生命力强盛的对象，是发光的物体，是超常的巨大的对象，是给人以生理和精神的快感的对象的话，那么，丑则是这些观念的对立的、否定性的对象。他们认为，丑是否定生命的对象，是对人造成伤害、痛苦的东西，死亡是最大的丑，恶行也是丑，肮脏的东西是丑。例如，女神印娜娜去地下世界的神话故事中有这样的话：“别让你的女儿困死在地下世界，别让她清洁的肠胃沾染泥土。”这说明地下世界是黑暗的、肮脏的地方，是丑恶的所在。还有印娜娜为了报复企图玩弄她的园丁，就抛散出三种灾害。印娜娜“在水井中投放血液（月经），致使椰枣树、葡萄树吸满带血的脏水而枯萎。然后她又向大地放出狂风和飓风，以惩罚伤害她的人。”④这里列举的都是危害人类生命的事物，都是令人厌恶的对象，也都是丑的对象。

对于人来说，丑恶的人“是一个卑鄙小人——他没有白银——他的同胞的

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：33.
② ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：34.
③ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：34.
④ 李琛．古巴比伦神话［M］．湖南少儿出版社，1989：64.

美，他没有黄金——他的同部族人的美"。[①] 这里可以看出，丑是同恶行联系在一起的，相反，美是同善行、善良一致的。

值得注意的是，苏美尔人的审美观念代表了人类审美思想的黎明时期。但是，他们已经有了较明确的美丑观念，也认识到了主体之间的审美观念存在着明显的差异性。在苏美尔人的一则谚语中谈到同一事物往往会造成主体不同的审美印象："对一些人认为美的东西，另一些人则认为丑，一些人认为丑的东西，另一些人则认为美。"[②]这就涉及后世美学理论中一个重要的原理，即主体之间的审美的差异性。

苏美尔人还把审美活动的神圣性同宗教仪式的神圣性相联系。他们认为，美是神圣的，因为美是神的外形显现，美是神的形式特征，因此美同神是一体的。所以："美的东西被轻声细语地提到，丑的东西确实被大声宣告"。[③] 美与神同一，在神圣的宗教仪式中人们缄默凝视神圣的美的神像，在凝视中祈祷。因此，审美活动具有严肃性、神圣性，只有用轻声细语来表达审美活动的欢悦心情。美感同神圣感合一。这一思想影响了希伯来人的美学思想，并随着后来基督教的传播，影响到中世纪欧洲宗教美学思想和艺术。这种美感同神圣感合一的审美要求，在中世纪时期的基督教音乐和绘画中得到充分的体现。

第二节　古巴比伦、亚述、新巴比伦民族的审美意象与审美观念

一、巴比伦人的审美意象和审美观念

巴比伦人在美学史上突出的贡献表现在建筑艺术和史诗。他们原本应该遗留给后代大量精美的雕塑、绘画和工艺品，但是，在著名的汉谟拉比王去世后，巴比伦王国就从盛极一时的繁荣顶峰跌至低谷。周边的希克索斯人、赫梯人、卡西特人、亚述人先后蜂拥而至，以征服者的姿态反复捣毁巴比伦王宫和神庙建筑，洗劫珍宝，毁坏一切搬运不走的东西，直至把天堂般辉煌的巴比伦城变成废墟。

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：4.
② ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：37.
③ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：37.

巴比伦以及其他在美索不达米亚占据过统治地位的民族没有给后代留下更多珍贵遗物的原因,还在于迦勒底地区的"熟粘土塑像不及尼罗河的花岗岩或彭特利库斯山的大理石坚硬,(这些泥土塑像)结果全都化为灰烬,除了几处被掩埋的台基外,历史遗物所剩无几。在美索不达米亚很少有像岩石那样能经得住沼泽地侵蚀的建筑材料。沼泽的泥浆像滞水一样吞咬和破坏一切,最后把一切摧毁殆尽"。① 因此,我们只有通过有限的艺术遗留和对楔形文字的泥板文书的史诗《吉尔伽美什》来解读和把握古代巴比伦人和其他民族的审美思想。巴比伦人对世界和人生的敏锐感受和深切思考,他们的审美观念和悲剧思想,都在这一部史诗和其他残留的文字作品中得到展示。

《吉尔伽美什》是迄今为止所发现的人类最早的史诗。吉尔伽美什是传说中乌鲁克城的国王,在苏美尔人最古老的国王名录中记载着他的名字。公元前3000年前后,吉尔伽美什的神话传说就在苏美尔人中广为流传。古巴比伦第一王朝建立后,在全面继承苏美尔人的文明时,巴比伦人对吉尔伽美什的神话传说也加以再创造,并以史诗的方式写定。这部史诗成型的编定时间约在巴比伦第一王朝时期(公元前19世纪—前18世纪)。公元前11世纪,卡西特—新巴比伦时期,乌鲁克的诗人也对史诗加以编写。最后的最完备的文本是编定于公元前7世纪的亚述本,那是在亚述国王阿述尔巴尼帕尔拥有的尼尼微图书馆中编定的。史诗《吉尔伽美什》共三千余行,用楔形文字记述在十二块泥板上。1872年英国考古学家乔治·史密斯从尼尼微宫殿遗址出土的泥板残片中,偶尔发现了史诗中"洪水神话"的有关部分,这是史诗的第十一块泥板。1873年他再到尼尼微进行发掘,又幸运地发现了"洪水传说"的残余部分。史密斯认为,这部史诗是由十二块泥板组成。以后各国学者都参与了对这部史诗的文本解读,逐渐弄清了每块泥板的内容,并于20世纪20年代陆续解读并翻译了全部史诗。从发现到全面解读,用了整整半个世纪。

黑格尔在《美学》中充分地论证了史诗的一般性美学特征。

第一,他认为,所谓史诗"须使人认识到它是一件与一个民族和一个时代的本身完整的世界密切相关的意义深远的事迹。所以一种民族精神的全部世界观和客观存在,经过由它本身所对象化成的具体形像,即实际发生的事迹,就形成了正式史诗的内容和形式。……作为这样一种原始整体,史诗就是一个民

① [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上卷[M]. 长江文艺出版社,1995:71-72.

族的'传奇故事','书'或'圣经'。每一个伟大的民族都有这样绝对原始的书,来表现全民族的原始精神。在这个意义上史诗这种纪念坊简直就是一个民族所特有的意识基础"。① 这说明,史诗的内容具有客观性、历史性,史诗是本民族的伟大人物或事迹的回忆。史诗的故事包含着英雄性,它是本民族创造出来的英雄而伟大的业绩的记录,民族的英雄性和伟大功绩通过某个伟大人物加以体现,所以黑格尔说史诗是民族的"纪念坊"或者"圣经"。

第二,黑格尔还指出,史诗作者的主观情感倾向被掩藏在幕后,"为着显出整部史诗的客观性,诗人作为主体必须从所写对象退到后台,在对象里见不到他。表现出来的是史诗作品而不是诗人本人"。② 因此,史诗对人物和事件的评价更显得客观、冷静。

第三,黑格尔还论述到史诗又一个重要的特征:"如果一部民族史诗要使其他民族和其他时代也长久地感到兴趣,它所描绘的世界就不能专属某一特殊民族,而是要使这一特殊民族和它的英雄的品质和事迹能深刻地反映出一般人类的东西。"③这就是说,优秀的民族的史诗必须具备人类心灵共同关心的内容,从而使民族史诗升华为世界性史诗。应该说,黑格尔对史诗的美学特征的总结表现了深刻的思想性。

我们从哲学和美学的角度来论述《吉尔伽美什》的审美意象和涉及的审美范畴。

史诗《吉尔伽美什》就是古代巴比伦人通过这位国王的经历和遭遇,来解读人类共同思考和关心的问题。这些问题是:命运是什么?人能否改变自己的命运?恶是什么?善是什么?我们从美学角度来解读这部史诗,可以看出它表达了一个重要的思想观念:美、丑是对立体的同一。

古代巴比伦人懂得并能自觉地运用这种观点看外界世界:世界上的任何事物都有可能以对立的、相互否定的状态存在。例如,天地,水火,男女,大小,野蛮和文明,善和恶,太阳和月亮,夜和昼,生和死等。这些对立的东西又相互依赖,没有这一方,也就没有了另一方,它们往往是同体存在。这种存在方式是创世者、造物主先验规定的,因此对立同体是天命的存在,也就是自然的存在。从这种观点进行审美分析,可以发现一个事物既美又丑,既好又坏,既善又恶。这

① [德]黑格尔.美学:第3卷下册[M].朱光潜译.商务印书馆,1979:107-108.
② [德]黑格尔.美学:第3卷上册[M].朱光潜译.商务印书馆.1979:113.
③ [德]黑格尔.美学:第3卷上册[M].朱光潜译.商务印书馆,1979:124.

是一种原始的、立足于感觉经验基础上形成的朴素辩证法。这种思想也同时存在于东方其他古老的民族思想之中，例如，存在于古代埃及的宗教哲学中。

同样，古代印度的思想家，尤其是瑜伽派圣哲就把这种对立同体现象称为“双昧”。他们主张用智慧的眼光和超现实的态度看待物质世界和社会生活中各种矛盾对立的现象，也就是说，把各种对立的东西都看做为本质上是同一的。如美丑、冷热、生死、得失、福祸、善恶、软硬等。古代中国哲学家也认识到事物存在的这种状态。老子较系统地揭示事物是相互依存而不是孤立存在的道理。老子不仅指出“祸兮福之所倚，福兮祸之所伏”，而且列举了美丑、长短、有无、刚柔、强弱、生死、轻重等系列的对立现象。

对此，20世纪俄国美学家奥夫相尼科夫指出：“分析古代苏美尔的抄本《“一百条”天命》，可以看出，它是按两极对立的天命成对结合（撒谎的权利和说真话的权利，建设的权利和破坏的权利，战争的权利和和平的权利等等）的原则编纂而成的。思恩努庙的名称（“‘五十’对庙”）也说明，天命被认为是成对的。苏美尔神话说，每位天命新主宰都要把天命‘联成对’，只有做到这一点，他才能真正主宰它们。从阿萨格那里夺回天命的尼努尔塔终究没有成为它们的主宰，因为他不会把它们‘联成对’。统治者据以把天命‘联成对’的原则，显然是有伦理学的意义。”①

如果用苏美尔—巴比伦人这种对立同体的天命观来看待这部史诗，那么吉尔伽美什人格的双重性以及他同恩启都的互补关系的形成就顺理成章了。巴比伦人“联成对”的或者说对立面同体的认识论，导致史诗中吉尔伽美什的双重人格和评价他时的双重价值论。

首先，它表明吉尔伽美什是“神人”同体，即“他三分之二是神，三分之一是人”②，这就为赞美或歌颂他的超常性或神异性找到了依据。

其次，史诗描写了吉尔伽美什身上的对立因素。他是善恶同体，这表现为民众既对他表示尊敬爱戴，又憎恨与诅咒他，这两种对立情绪同体。史诗从审美价值论的角度表明他是美丑同体。其美在于：“大力神塑成了他的形态，天神舍马什授予他俊美的面庞，阿达特使吉尔伽美什姿容秀逸，他有九指尺的宽胸，十一步尺的身材。”“瞧他那仪表，大丈夫气概，精力饱满，他浑身都是诱人

① [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：44.
② 赵乐甡．世界第一部史诗——吉尔伽美什[M]．辽宁人民出版社，1981：16.

的魅力。”但是，吉尔伽美什在追寻永生的秘密过程中，他的形象变得很丑陋：“我漫步流浪，把一切国家走遍。我横渡了所有的海，我翻过了那些险峻的山。我的脸色表明缺乏充足的、舒适的睡眠，我身受失眠的折磨，手脚为忧伤所缠。还没有到女主人家，我的衣服就已经磨烂。”他又是勇敢与怯懦同体。例如，他非常勇敢，敢于杀死强大的芬巴巴，杀死天牛；但是，面对人人都不可避免的死亡，又显得非常胆怯：“我的死，也将和恩启都一样。悲痛浸入我的内心，我怀着死的恐惧。”他同恩启都实际上是互补同体的关系，他们从形体到性格的对立同体，就是寓意着伟大人物身上的人性与兽性的对立同体，理性与感性的对立同一，思想与情感的对立同体。可以说，史诗的主题或者说它以象征的手法所要表明的哲理是：生与死是对立同体的，一方不能取代另一方，不能消灭另一方。史诗也说明：美丑、善恶等都是天命的存在状态，这是神圣的自然规律或法则，任何人不能够改变的。

二、亚述人的审美意象

亚述人的审美观念中，最显著的观念是崇尚狞厉、冷峻、巨大。在美学史上，如此系统而全面地宣扬和表达这种反人性的审美观念也只有这一个民族。亚述人撕开了人类心灵中最丑恶的一角。

公元前2000年时期，亚述人长期偏居于美索不达米亚北部，建有独立的小王国。他们先后臣服于阿卡德人、库提人、苏美尔人的乌尔第三王朝和古巴比伦王朝，在汉谟拉比国王死后才获得完全的独立。亚述人的军事实力崛起很快。他们于公元前1257年打败了统治巴比伦的赫梯人而掌握了两河流域的统治权。从公元前1100年起，亚述王国进行了扩大疆土的战争。他们凭借凶残的、善于肉搏的军队开拓、占领了北至底格里斯河的源头，西邻地中海，东迄伊朗高原，南抵巴比伦的广大地区。这一时期史称“中期亚述”。这以后亚述有过一段衰落期，外族人不断地占领和蚕食被亚述占据的地方。至公元前9世纪之后，亚述出现了两位雄心勃勃、冷酷残忍的帝王——亚述尔那西帕二世（公元前883年—前859年）和沙尔马尼色三世（公元前858年—前824年），以血腥征战使亚述帝国东山再起。公元前722年，亚述帝国一度占领了阿拉米人的大马士革城；公元前710年，又攻入犹太人的首都萨马里亚；公元前708年左右，把埃及北部并入亚述的版图。至亚述国王亚述巴尼拔时期，亚述帝国进入最鼎盛期。这个称雄了好几个世纪的大帝国，于公元前612年，在米提亚人和

统治巴比伦的迦勒底人的联合进攻下,终于灭亡。公元前1000年—前612年这段时期,史家称为"新亚述帝国"时期。

每一种美学理论都有它特指的,即特别适宜它解说的艺术对象。这就是说,每一种美学理论只有在解说某种特定形态的艺术和美时,才更显出它的真理性。在美学领域内,没有永恒的、放之四海而皆准的绝对真理。特定的审美对象需要特定的美学理论给予解说。美学史家和艺术史家都认为亚述的艺术和审美思想具有引人注目的独特之处。亚述人的审美思想和艺术创造的独特之处在于:

首先,在于它证明了一条老而又老的美学理论——"艺术是现实生活的反映,艺术是对现实生活的模仿"所具有的一定程度的真理性。

亚述王国的历史就是不断征战、动荡、杀戮、流血、毁灭的历史。"亚述人还用恐怖手段制服敌人。他们对战俘甚至对敌方的平民施以不可言状的酷刑——剥皮、钉火刑柱、割耳、割鼻、割生殖器,然后将受害者的残躯放在囚笼里示众,以便于攻下尚未投降的城邑。关于这些酷刑的叙述不是来自他们的敌人所流传的骇人听闻的故事,而是来自亚述人自己的记载。他们的史官以此炫耀他们的英勇。……很明显,亚述人之所以最为古代所有民族痛恨,其源盖出于此。"①在亚述的历史传说中有这样的记载:公元前8世纪末或前9世纪初,亚述国王尼努斯总是带着他所霸占的平民美女塞米拉米丝(以后成为亚述历史上最著名的女王)四处征战。她"每次随国王外出打仗都增加她对国王的厌恶和仇恨。国王在战争中使用了最野蛮残酷的手段,他的残暴比巴比伦和亚述历史上任何暴君都有过之而无不及。由白鸽喂养长大的塞米拉米丝内心深处无论如何也忍受不了血流成河的惨景。最后一次陪同国王打仗是去镇压叛乱的吐拉尼人。国王进城后,命令活剥全体青年男子的皮,将人皮悬挂在城门对面的墙上。对此,他还不满足,又命手下割下叛乱者的头颅,用绳子穿成一串串,并强迫活着的人吃自己儿女的肉,谁敢抗拒就割掉鼻子、耳朵、双唇,然后押解回京城,作为战利品供展览"。②

这种血腥的历史现实造就了亚述人的艺术创作都以征战杀戮和炫耀武功为主要的审美趣味和艺术的主题。房龙说得好:"一国的艺术,是该国灵魂的

---

① [美]E. M. 伯恩斯,P. L. 拉尔夫. 世界文明史:第1卷[M]. 商务印书馆,1987:79.

② 李琛. 古巴比伦神话[M]. 湖南少儿出版社,1989:210-211.

可以见得到和摸得着的表现形式，这是千真万确的。这一点，我们最早是在美索不达米亚发现的。埃及人，生性温良，热爱和平，而巴比伦人和亚述人，则好勇斗狠，视残忍为常事。巴比伦和亚述人的许多精工细雕的浮雕，表现的是种种磨难景象，其兽性已达到极点。虽然这些血腥暴行的参加者多已在六千多年前物故，人们至今见了，仍感到毛骨悚然。他们的粗野，缺乏教养，也可从他们表现人的手法中看出。埃及人所表现的男男女女，都具有一种文雅气质。埃及的仕女画，使你看了，感到那是时装图片。……而迦勒底人则不然。他们要把他们制作的人弄得短小、蹲踞、强悍、宽肩膀、上臂肌肉发达，俨然突击队队员的样子。至于迦勒底女人，在绘画中很少见。似乎她们在古代迦勒底人的生活中，没有什么地位。很少的几件女人像——也许是王后或女奴吧，完全没有文雅之气可言。"[①]这里，从现有的一些考古材料和出土的艺术作品来总结亚述人的美学思想。

第一，亚述艺术是亚述统治者审美趣味和审美理想的表达。

马克思说过：每一个时代占统治的思想就是统治者的思想。在军事专制的亚述帝国时代，"国王不再是祭师的附属和工具，而是萨尔，即出生入死的临时的精神领袖"。[②]"他是一头残忍的野兽，被烦恼、奢侈、音乐、鲜花和美味佳肴折磨得疲惫不堪。他的手下用烧灼、水煮等酷刑杀人以满足他的兽性，他们在他面前用毒药杀害、用皮鞭抽裂、用铁刀肢解活人。他稍有冲动便下令杀戮。在霍萨巴德和库汝底克的浅浮雕上，人们能看到他有条不紊地挖俘虏的眼睛，还能看到他的士兵把砍下的头颅当球踢的画面。"亚述"工匠的手艺突出地表现出时代的残酷性"。[③]这是由写实的艺术保留下来的历史事实。但是，无论从亚述的全部艺术遗留来看，还是从具体的艺术品所体现的精神思想来看，它们所表达的都是统治者的"权力话语"，宣扬的都是占统治地位的"普遍精神"。这一特点可以从亚述最辉煌的建筑艺术和作为装饰的浮雕艺术中看出来。

亚述宫殿的砖墙下部镶嵌大理石的大型浮雕。赫梯人的浮雕高仅1米，而亚述王宫的浮雕高达2.5米，萨尔贡王宫中的浮雕高达3.5米，显示了宏大而豪华的气派。每当来访者进入宫中，看到的这些浮雕总是表现亚述军队出击，把敌人打得落花流水，乘着满载战利品的战车，押着大批俘虏凯旋的情景。浮

① ［美］房龙．人类的艺术［M］．中国文联出版公司，1989：68－69．

② ［法］艾黎·福尔．世界艺术史：上卷［M］．长江文艺出版社，1995：73．

③ ［法］艾黎·福尔．世界艺术史：上卷［M］．长江文艺出版社，1995：75．

雕上方都有文字记录战争的年代,哪一位国王的伟绩。这种非宗教性质的纪实性的、纪念性的浮雕,并非是亚述人的首创,埃及人早于一千多年前就用浮雕和壁画宣扬法老的文治武功了,苏美尔人也用浮雕的形式对国王歌功颂德。但是,亚述浮雕的创造性表现在用一系列的画面,详尽地表现某一战事,达到了融历史记录、歌功颂德和审美装饰为一体的目的。所以,亚述的浮雕是历史性、政治性与艺术性的高度统一。这为后代的暴君们,在把艺术作为政治的工具,力求使政治功利与艺术表现达到统一的艺术目的论上,提供了最好的榜样。亚述王宫的浮雕的非宗教倾向,成为两河流域甚至人类艺术发展的先兆,这就是艺术为现实生活和政治服务,为王权效力。美索不达米亚的艺术刚从宗教的桎梏中解放出来,又陷入了专制王权政治的罗网之中。

令人感叹的是,亚述王宫浮雕的内容除了歌功颂德之外,主要就是表现战争的征服和杀戮场面以及猎杀动物的活动。总之,大多数画面都是流血和杀戮。这表明亚述人或者说亚述贵族向往并欣赏杀戮和死亡的景象,从大量的死亡和伤痛的景象中获得最大的审美快感。亚述人把凶恶的东西、把对生命否定的伤痛和死亡景象当做美。这是违反人性的,违背美学精神的、变态的审美观。这就是亚述美学思想的独特之处。正因为欣赏这种死亡的、残酷的杀戮之"美",亚述艺术家在长期的创造实践中培养成了超常的艺术才能:最生动地表现人在肉体极度痛苦时的形状和表情,最传神地表现垂死的雄狮的痛苦的挣扎和痉挛的景象,最细致地用线条描写奄奄一息的雄狮的身姿和四肢瘫软的状态,最使人动情地刻画惊恐万分而奔逃不止的母马在仓皇中怜悯地回顾被猎狗追咬的小马驹的心态。所以,法国艺术史家艾黎·福尔说:"这些艺术形象是力量、杀戮和饥饿的诗章。"①"亚述艺术家在这些方面具有不可比拟的超过一切前人和后人的高超本领。"②

雷奈·格鲁塞指出:"亚述人的最高成就乃是对狮子的塑造。他们的确是依照活物而把它刻画下来的,和他们的狮子相比,甚至希腊人的同类作品看来也只是想象的动物了。"③可以说,亚述艺术家在表现人类和动物生命的痛苦及死亡状态方面,拥有前不见古人后不见来者的写实主义的卓越技巧。

第二,狞厉张扬之美。

---

① [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上卷[M]. 长江文艺出版社,1995:78.
② [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上卷[M]. 长江文艺出版社,1995:77.
③ [法]雷奈·格鲁塞. 近东与中东的文明[M]. 上海人民美术出版社,1981:47.

亚述艺术以充分表达统治者的"普遍精神"为目的,发挥原始审美思维的象征性和意象性特征,大胆采用形象的"结构"组合来显示创造精神。同亚述建筑和浮雕所表现出来的功利性一样,亚述艺术中的人物形象也富于这种亚述的"普遍精神"。亚述艺术中没有古代其他民族那种温柔娟美的、富有魅力的女性形象,而都是铁石心肠的男人形象和死脸一样的面孔。亚述的人物形象很早就进入了程式化的创造模式:亚述艺术家都把他们心目中的英雄塑造成镇定自若,虎臂熊腰,孔武有力,真是"千人一面,坚毅、沉着,异常单调。但是其巨目、钩鼻、厚嘴,还有整体形象所具有的死亡和残酷气息却构成其特有的个性"。[①] 亚述浮雕中的人物没有激烈的大幅度的动作,男人们往往不动声色地就杀死一头扑向自己的雄狮。这种冷峻无情,正是亚述精神的典型显现。

亚述国王往往自负地视自己为操有生杀大权的、拥有超常的力量和超常的生命的神。如何来表达这种"普遍精神"或审美理念呢? 亚述艺术家非常自然地就沿用古代以来美索不达米亚人常用的方法,即以象征、比喻的方式或重新组合多种强大的事物的形象来表达这种理念。例如,把国王比喻为太阳神,就用一个两旁展开鸟翼的圆盘图案来表示。他们更多的是采用各种事物最强壮最有效能的部位加以全新的创造性的"结构":"把牛、狮、鹰、人相混合,身躯或兽爪属于狮,蹄子或胸部属于牛,翅或爪属于鹰。人的头部坚硬、多发、胡须连鬓,头上戴着锥形冠。人、狮、鹰、牛总能结合成一个活生生的生命,保持着一种粗野和直率的和谐。艺术家就这样发达着象征功能,有力地把自然形象加以综合,使之融为一体。依我们所见,这些自然形象代表着一种武装齐全的动物的威力。"[②]这种最能给人以压威的全新形象到处屹立,使人随时都处在胆战心惊之中。

第三,亚述艺术体现出审美思维的原始完整性思维特征。

亚述艺术是对苏美尔—阿卡德艺术和巴比伦艺术的直接继承。美索不达米亚在原始时期就形成的某些艺术规则,依然在制约着亚述艺术家的审美观念。较突出的是原始思维的完整性特征依然在起重要作用。这里得再一次提及尼姆鲁德王宫门口的带翼的人首牛身像,这种设计就是保证无论从哪一个角度看它,有五条腿的都有绝对真实和完全的形体。亚述浮雕的人物造型同埃及

---

① [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上卷[M]. 长江文艺出版社,1995:77.

② [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上卷[M]. 长江文艺出版社,1995:78.

浮雕很接近:对双手、双腿的处理都体现不遮挡原则;都是侧脸、正眼、侧面表现脚。现藏巴黎卢浮宫的“胡尔西巴德王宫的浮雕——吉尔伽美什怀抱幼狮”(约公元前800年)就典型地采用了正身躯、以侧面画腿脚这种极别扭的姿态。亚述浮雕的画面中,远近的事物和人物都没有透视感,在对众多的人物像加以排列时,完全按照线性结构,人物的朝向一致。

第四,亚述艺术的风格。

雷奈·格鲁塞指出,亚述浮雕是“追随后期迦勒底的作风,把每一个鬓卷和每一件雕出的珍饰都刻画得几乎纤微毕露。他们因将注意力都集中在织物的细致纹饰上,遂使得雕像躯体在富丽厚重的衣着下隐藏起来。……尽管这种民族型的的笨重形体和过于堆砌的装饰,致使亚述艺术不能企望达到任何秀丽庄重的境地,但由于作品力求精确,有合于比例之感,并且所雕人像天然具有威严的仪态,所以它仍然成就一种不可否认的堂皇伟丽的效果。”[①]亚述浮雕不仅人物像刻画细微,而且景物、植物体现得很精细。在公元前8世纪—前7世纪时,由于王室艺术对狩猎的大量表现,自然风景和植物也被当做浮雕刻画的对象。亚述艺术家对植物如棕榈、松、柏、花藤、芦苇及草木等都刻画得细微精确。这些为后来的两河流域的艺术所发展继承,在阿拉伯民族的细密画中依然能感受到这种亚述的细微风格的影响。

此外,亚述人对狮或牛等动物造型上的处理手法,对波斯阿开密尼王朝的艺术家们有颇大的启示。波斯帝国的造型艺术更多地继承亚述纹章上的题材,这些题材和造型形式再由波斯传遍了整个大伊朗和阿拉拉特及高加索地区。

三、新巴比伦人的审美意象

巨大和高度

在新巴比伦人的审美观念中,最突出的是巨大和高度。随着亚述帝国的被推翻,迦勒底霸权的建立,美索不达米亚的文明进入了最后阶段。这个阶段通常称为新巴比伦时期。后期的巴比伦人比起亚述人和他们的祖先更开化,他们把首都巴比伦建成了当时的世界性的教育和科学的中心。巴比伦奠定了数学和天文学的基础。新巴比伦的艺术,尤其是建筑装饰艺术是当时最摩登最豪华的,它在西亚居于领导的地位。

---

① [法]雷奈·格鲁塞. 近东与中东的文明[M]. 上海人民美术出版社,1981:44.

巴比伦在阿卡德语中的含义是“神之门”。“神之门”意味着在建筑上的宏伟、富丽和精美。巴比伦王国时期是神庙和宫廷建筑的黄金时代，每一个国王登基后都要兴建一座神庙或宫殿来显示他的威严和功绩。

新巴比伦王国的尼布甲尼撒国王就修建了蔚为壮观的城楼和庄严宏大的神庙。公元前7世纪，尼布甲尼撒又大规模扩建巴比伦城，使之成为美索不达米亚最繁华的城市，以致被犹太人看做“地上的天堂”。巴比伦城的代表性建筑主要有：精美绝伦的伊斯妲尔门，高耸而巨大的玛尔杜克神庙，被誉为“空中花园”的国王宫殿。巴比伦城出于防御的需要建有三道城墙。外城墙周长15.2公里，间隔40米就有一座塔楼，共计有250—300座塔楼。城市有五座城门，除四方各一座外，还有一座城门直通王宫，这就是著名的伊斯妲尔门。城门用青铜整体浇铸而成，坚硬无比。城墙外有护城河。神庙、王宫等建筑物都用砖石砌筑，沥青抹缝。全部墙面都饰有像珐琅瓷一样的彩陶以及彩陶镶嵌的壁画，在阳光和月光下闪烁发光。

伊斯妲尔门用蓝色作底色，上面分布着横向排列的各种颜色的动物图。巴比伦人还用陶砖点缀王宫的大门正面，墙上边饰有植物图形，墙下边饰有狮子图形。墙面居中的位置上，可以看到四根枣椰树形的柱子，由莲花图形连成一体。整个墙壁显得富丽辉煌，非常具有装饰性图案美。

巴比伦城的最高建筑据说是坐落在城当中的玛尔杜克神庙，它有七层共90米高。底部为正方形，下宽上窄。它是平原上兀立的山峰，令人惊叹不已；如果登上顶层，可以目穷千里。高耸的神庙顶层，正是祭师们观天察星和计算年历的神圣场所。国王的宫殿瑰丽无比，每一层阳台都植有繁茂多姿的珍奇花树，因此被誉为“空中花园”。传说巴比伦王国还建有名叫“巴别”的通天塔，“仿佛是为了近视星海，巴别神庙竟然高达二百公尺”。[①] 如此大规模的繁华的城市，建筑在生产力并不发达的古代社会，这本身就是奇迹。

根据古代文献和考古发掘而复原的巴比伦城市图画来看，迦勒底人的的建筑表现出强烈的神权与军事政权合一的中央集权意识，神庙和王宫兀立在城市中心，是民众视点的中心，也就是民众景仰的中心。巴比伦城市格局体现强烈的等级意识：俗众的简陋住宅有序地围聚在神庙和王宫四周，国王和祭师的核心地位就凸显出来了。巴比伦城的建筑格式表现出严谨的秩序感，各种建筑紧

---

① [法]艾黎·福尔．世界艺术史：上卷[M]．长江文艺出版社，1995：72.

凑有序地按层次布局，显出一种几何规则的美。

圆拱顶建筑样式

新巴比伦人在建筑上的最大贡献，是把千余年来由赫梯人、亚述人不断采用的圆拱顶建筑形式发扬光大并且确立下来。圆拱顶建筑样式是巴比伦人对“天空”的模仿和重现。巴比伦人认为天空是一个极大的穹庐。建筑上面的圆拱顶意味着人与天的沟通。由于巴比伦王国的威力和影响，这种圆拱顶的建筑形式传播开去，成为罗马建筑和中世纪君士坦丁堡建筑和后来的“印度—伊斯兰”建筑的典型样式。

苏美尔人、阿卡德人、巴比伦人、赫梯人、亚述人和新巴比伦人以及其他民族，都曾为争夺和统治美索不达米亚，先后进行了两千多年的战争，先后创建了各具特点的灿烂的文明和艺术，又先后把它们毁灭了。但是，创造于美索不达米亚的巨大的石雕像、陶片镶嵌画、精美绝伦的工艺品和首饰、体积庞大的高层建筑物、奇妙的穹庐拱顶式样，这些显示出诸民族奇特的想象力、对美的高度敏感和独特的审美品位。这些美学思想没有变为尘土和瓦砾，而是融化在人类的艺术美之中，潜伏在人类永恒不断的艺术创造中。美索不达米亚的美学思想，往东影响到南亚和中国，往西影响了埃及、克里特、迈锡尼、希腊、罗马乃至后来的整个欧洲。

第三章　希伯来、波斯、阿拉伯民族的美学范畴

第一节　希伯来民族的审美意象与审美范畴

一、希伯来人的宗教观念

在历史上，希伯来民族曾是世界上最弱小的民族之一。[①] 但是，它却给世界文化奉献上了一份丰厚的礼物，这就是伟大的《圣经》。《圣经》的思想文化价值完全可以同古希腊哲学、古印度哲学、中国的儒家和道家思想相媲美，它对人类文化思想的影响则超过了任何一个民族的经典。

《圣经》是希伯来民族在几千年的流浪生活中，在自身不断地学习和吸收中近东地区其他优秀民族的先进文化中，丰富和发展的思想结晶。从这个意义上讲，《圣经》同古代中近东地区诸民族发达的文化思想有深厚的联系。《圣经》给后世提供了神话学、人类文化学、法学、人文地理学、史学、民族学、民俗学、宗教学、文学、美学的丰富史料和例证，它在一定程度上描述了人类思维、哲

① 希伯来人、犹太人和以色列人是指自古以来的同一民族。这三种称谓是不同的历史时期人们对他们的不同的称呼。三种不同的称呼中也存在着细微的差别，但是基本通用。关于希伯来人，有几种说法：一种认为指的是亚伯拉罕的祖宗"希伯"；另一种认为指的是"来自河那边的人"（指幼发拉底河）；还有一种认为指的是"流浪汉和出卖苦力的人"。以色列人，这是在希伯来人大约于公元前1200年—前1020年之间，在征服迦南地区的过程中开始出现的称谓。这称谓的来源，可能是因为希伯来人的第三代祖先雅各的名字叫做"以色列"，后来变成整个民族的称呼。以后，在王国时期，"以色列"的称呼专门对应南方的犹太王国的犹太人支族。"犹太人"的称谓出现最晚，是在整个以色列民族成为巴比伦之囚以后，为了同巴比伦的其他民族相区别，保持本民族的独特性而出现的称谓。"犹太人"这一称谓直到公元70年耶路撒冷最终沦陷以后，以色列人散落四方时，才开始流行。

学思想发展的轨迹。

希伯来宗教(又称“犹太教”或“摩西教”)是人类最早的一神宗教。这一宗教形态直接影响了基督教和伊斯兰教的思想和形态。希伯来宗教经历了从原始宗教走向一神宗教的发展过程。在希伯来的历史文献中,可以看到他们信仰万物有灵,进行图腾崇拜和巫术活动的事实,大量的事例也说明了希伯来人经历了漫长的多神崇拜的历史过程。

首先,在“万物有灵观”的影响下,希伯来的人崇拜各种自然之物。

希伯来人同埃及、西亚和中东地区的民族一样崇拜天体,尤其是把那些不断运动着的和闪亮发光的天体当做崇拜的对象。这种崇拜的心理动机被升华为、凝固为“新月节”“朔月节”和“望月节”的庆祝之中,也显现在希伯来人对色彩美和光之美的观念之中。

希伯来人非常崇拜牛。因为牛是游牧人生存中最基本的依赖对象,也是生命力强盛的象征物。希伯来人对牛的崇拜有着久远的历史和异常坚定的信念,所以后来摩西必须以铁血手段来规范希伯来宗教信仰,甚至不惜以残酷的大规模杀戮的方式来推行一神宗教的教谕——“十诫”,其目的就是用“无形无影的上帝”来取代人们对牛的崇拜。

在《出埃及记》的描述中,摩西登上西奈山顶聆听上帝的训示达四十个昼夜期间,希伯来民众要求祭师亚伦领导他们铸造神像,最后他们集聚了许多黄金铸造一尊金牛,并乞求“金牛”神把希伯来民众带领到“流奶和蜜的地方”去。摩西从山上返回后,看到民众对神牛的狂热崇拜后,非常气愤,他不仅摔碎了上帝赐予的刻有“十诫”的石板,而且还命令利未部族的人,在民众的聚居区中,一天之内杀死了三千个崇拜神牛的人。可见,摩西为了消除对牛的崇拜,为了坚决推行一神宗教,不惜血洗祭坛。犹太一神教是通过革命的方式和流血的方式确立起来的。

希伯来人自古以来还崇拜各种草原动物、植物,如骆驼、山羊、跳鼠、飞禽、爬虫等。总之,对一切有益于他们生存和生活的对象,他们都给予崇拜和亲爱。可以说,希伯来人早期的宗教信仰都是“万物有灵”观念支配下的多神宗教。由于多神宗教崇拜的对象都是真实存在的、具体可感的对象,早期的人类必然要采取偶像崇拜的方式来替代实物,以替代品来象征实物,借以表达自己的敬畏之情。这就同艺术用形象来表达感情的方式相互“耦合”了。巫术活动就是这样发生的。巫术活动要求显著的效果,就必然要求对象形象的逼真。希伯来

民族从远古时代起就一直有偶像崇拜的习惯和传统，例如，他们所崇拜的巴力神就是农事神，该神就是一个戴着高帽子的普通男性的形象。这就可以证明，早期希伯来人在多神信仰的实践中是拥有艺术创造力的。

在摩西和其他宗教领袖以革命的方式推行一神教的过程中，在他们以铁血手段坚决清除多神崇拜的时候，偶像崇拜也被彻底否定，反对偶像崇拜也被看做是希伯来宗教独特性的一个鲜明的标志。从此，希伯来民族就失去了展示自己造型艺术天赋的机会，而把艺术创造从实体形象的创造转向了对“心象”的抽象的哲思。

其次，希伯来民族有浓厚的巫术信仰。

巫术是原始宗教信仰的一种活动形式。其思维基础是“万物有灵观”和万物之间的“互渗”即万物之间相互影响、相互作用的观念。远古时代希伯来民族的祭师就兼有巫师的功能。摩西就是祭师、巫师。传说中，他为了迫使埃及法老同意希伯来人离开埃及，同埃及法老斗智斗勇，其中就有不少巫术性质的表演。例如，摩西把自己的手杖变成眼镜蛇；他用手杖在尼罗河水中搅拌，尼罗河水就变成了腥臭的血水；摩西在红海边高举手杖呼叫，红海海水就分向两边，形成了一条海底通道；在西奈沙漠中，摩西用手杖敲打岩石，清清的泉水就涌了出来等。

希伯来人相信巫术的功能，其中就蕴涵着自信，即相信凭借自己的努力和能力，来沟通外界万物，实现自己的目的。这种思想扩展开来，就发展为同上帝耶和华相沟通，并依赖或借用耶和华的力量来达到自己的目的。希伯来民族的思维特征的发展历程就是从多神崇拜走向绝对的一神信仰。多神信仰的背后是“万物有灵观”，是巫术思维，是相信事物之间的互渗、远距离作用，相信各种神异崇拜和奇迹崇拜。但是，随着希伯来人的智力和理性精神的发展，巫术活动在生活中日益减少；巫术运用得越少，传说中的奇异和奇迹的出现也就越少。例如，在《圣经·创世记》中所描写的希伯来祖先都是半人半神的人物。他们寿命很长，如挪亚活了950岁，子孙一般都活了一百多岁，而且妇女在七八十岁依然生儿育女等。在后期的记载中，类似摩西施展过的那些奇迹越发罕见。通过《圣经》就可以看出这种思维发展的趋势。希伯来人逐渐以内心的祈祷和反思取代了狂醉般的巫术活动。这种向内转的精神性的信仰方式，显示人类精神从多神信仰向一神信仰的发展方向。希伯来民族在近千年的发展中，终于由祭师摩西为代表，在众神中为本民族选择了自己的保护神耶和华。

二、希伯来人的审美意象

在《圣经·旧约》的不少篇章中，都明确地表现出希伯来民族从多神宗教的基础上发展起来的"诗性思维"的特点，也表现出了一神宗教的抽象思辨的特征。

从美学思想史的角度看，《圣经》和其他犹太经典远非美学著作，但是在《旧约》《后典》《伪经》《死海古卷》及《新约》等经典中的许多篇章都从不同的角度谈及美美的观念。我们透过其中的神话、传说和历史故事，透过民歌、婚礼和葬礼歌曲，爱情的抒情诗篇和寓言故事等，都可以看出古代犹太民族的基本美学观念和某些重要的审美趣味。

石　头

希伯来人素来就崇拜岩石、山岳、树木、林泉，认为它们都有生命力和灵性。希伯来人划地为界时，用石头作为标志。例如，《创世记》第 31 章中拉班在基列山与女婿雅各堆石为证，立下互不逾越地界耕种和畜牧的约规。《创世记》第 29 章中记载，雅各还把他做过睡枕的石头竖立起来，浇上膏油，当做祭拜的圣所。此外，希伯来民族还把石头当做惩罚的工具：把犯有罪行的人用石头砸死。这种风俗保持了很久。在现代阿拉伯世界，还保留着以石惩处罪犯的仪式。这种以石为证的心理，实际上是把石头看做是具有灵性的存在，是坚固永恒的生命体。"巨石崇拜显然不只是相信某种灵魂的存在，更是相信祖宗有力量，并希望他们能够帮助活着的人。……总之，这个石头的'替代物'是为了身体的永恒而建造的。"[①]这就是说，在希伯来人的石头崇拜中，蕴藏着对永恒生命的赞美，对永恒存在的追求。

光

希伯来人继承了自苏美尔人以来的审美传统。希伯来人认为，美的东西是发光的、悦目的，有强烈的视觉快感。《圣经·创世记》中，上帝凭意念和语言最先创造出来的东西就是光。"神看光是好的(美的)，就把光暗分开了。神称光为昼，称暗为夜。"[②]这说明，在《圣经》中，美和好是同一的含义，而光、亮是好的、美的东西。"在《圣经》中美和光(or)被看作是同一的东西。光本身是美

① [美]米尔恰·伊利亚德(Mircea Eliade). 宗教思想史[M]. 上海社会科学院出版社,2004:102.

② 圣经·旧约. 中国基督教协会,1991:1.

的，但同时它也把客观地包含在自然界中的美显示出来。此外，光是人的幸福和愉快的象征，“犹太人有光荣，欢喜快乐而得尊贵”。[①] 光，本是佳美的，眼见日光也是可悦的。[②] 光体现着生命。人只要以光为装饰，就可以与神论争。[③] 按照《旧约》，美(jafe)同光辉(jefi)很相近。”[④]

这说明，在希伯来人的审美观念中，光是美，凡是美的东西都具有光亮感和生命感，都给人视觉上的愉悦；反之，死亡、黑暗、丑的东西则是黑暗的、不健康的，给人以厌恶感。这一思想引申开去，凡是悦目的色彩、亮丽的东西，如太阳、月亮、星光、贵金属、健康身体的皮肤显示的光亮感等都是美的。“犹太人认为最高的美是无形的、吓人的烈焰，是赋予生命与万物的阳光。……犹太人则注重光线，而且他们对光线的强度比对色彩的浓淡更加敏感。他们喜欢的颜色与希腊人也不同，如果蓝色是希腊人认为最美的颜色，诸如天空和雅典娜眼睛的颜色，那么照语言学家的说法，犹太人甚至还不知道如何称呼蓝色。红色才是他们认为最美的颜色。”[⑤]

犹太民族对“光”的审美这一特点在《圣经》中有多处表现，例如：

《圣经·旧约·撒母耳记(下)》第1章第24句，大卫王在为扫罗和约拿单所作的哀歌中咏唱道：“以色列的女子啊，当为扫罗哭号。他曾使你们穿朱红色的美衣，使你们衣服有黄金的妆饰。”[⑥]

在《圣经·雅歌》中：“你的颈项因珠串而华丽。我们要为你编上金辫，镶上银钉。”[⑦]“你用眼一看，用你项上的一条金链，夺了我的心”[⑧]；“我的良人白而且红，超乎万人之上。他的头像至精的金子；……他的眼如溪水旁的鸽子眼，用奶洗净，安得合式。……他的两手好像金管，镶嵌水苍玉。他的身体如同雕刻的象牙，周围镶嵌蓝宝石。他的腿好像白玉石柱，安在精金座上”。[⑨]

从上帝呼唤的：“要有光”，到上帝创造出太阳、月亮、星空；从上帝创造的宝石闪光，到健康的肉体的光彩；从象征生命之美的、生活之美的光明白昼到五

① 以斯帖记．第八章第十六句．
② 传道书第11章第7句．
③ 约伯记第40章第21句．
④ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1991：74.
⑤ [波]塔塔科维兹．中世纪美学[M]．中国社会科学出版社，1991. 13.
⑥ 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：292.
⑦ 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：628.
⑧ 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：629.
⑨ 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：630.

彩斑烂的色彩、服饰，这些都显示出希伯来民族的审美趣味和审美追求。

把光看做美，这是中东和西亚地区自古以来的审美传统特征。中东和西亚的草原民族对光亮特别敏感，一望无垠的灰蒙蒙的原野容易使视觉感到单调枯燥，而任何闪光的东西都会刺激注意力和情绪。黑暗的夜晚，在无声的旷野中，一点火光闪烁，一片星光闪耀，都使人感受到大地的无限的生命，把人的思绪和视觉都吸引去了。这种愉悦的审美注意，使草原民族对光亮的东西特别关注和欣赏。埃及人、苏美尔人、波斯人、非利士人、阿卡德人、赫梯人，乃至后来的阿拉伯民族和其他民族，毫无例外地把光亮的东西、光彩、光辉、艳丽的色彩、光洁的外表看做美。

生　命

希伯来人以生命的现象为审美的意象。这个观念形成很早，很古老。在《圣经・旧约・创世记》中就有这样的话语："世界是好的"，"生命（动植物）是好的，是得到上帝赐福的"。根据《圣经》的传说，在伊甸园的中心，就种植着"生命之树"和区分善恶的"知识之树"。《圣经》中的"好的"就是美的同义词。[1]

希伯来人认为，美的东西是运动着的，或者表现为生机勃勃的，有强烈的生命感、生命气息和富于性感的。波兰美学家塔塔科维兹指出："犹太人则认为美在于事物的生机与活力，……在希腊古典时代，美被认为是静止不变的，是安详与均衡的美。而依犹太人之见，美是能动的，是运动、生命和行动之美。"[2]

例如，《圣经》中所赞美的自然对象之美都体现在运动变化着的对象或显出生机的对象上。太阳、月亮、星辰、云霞，它们的光亮、色彩和形态都在不断变化之中；布满了树木、草地、果林的环境都被形容为动态的、变化着的"流着奶和蜜"之地；伊甸园之美是以树木的苍翠、果实繁茂和勃勃生机的形态来显现的。希伯来人赞美身材苗条、秀美的女性，赞美女性清丽、匀称的外貌，赞美强壮的母牛之美、牛犊之美等。希伯来人的审美观念中，把生命感强烈的对象和人都看做是美的，对人体美来说，更强调生机勃勃的动感，也毫不掩饰地表现性感的因素。

希伯来人的审美意象是丰富的。例如，还有牛、奶和蜜、星月、水、高山等美的

---

① 圣经・旧约．中国基督教协会，1996.

② ［波］塔塔科维兹．中世纪美学［M］．中国社会科学出版社，1991：13.

意象。同样，希伯来人的审美的类概念和审美范畴也是丰富的、深刻的。

三、希伯来审美范畴

美

“美”一词在古代希伯来语中有较丰富的内涵，具有多义性，也有几种表达方式：jafe，Tob，hen，hadar。这里，首先辨析一下古代希伯来人是如何表述“美”这一范畴的。

第一，它指“好”（Tob）。

美和好是同义词，可以互用。在《旧约·创世记》中，凡是称“美”的地方都用的“好”字。例如，《创世记》第1章第31句：“上帝看见他所创造的一切无不美丽非常。”中国基督教协会1991年版的中译本就把“美丽”译为“甚好”：“神看着一切所造的都甚好。”

此外，还有第1章第4句：“神看光是好的”。类似的还有第10、12、18、21、25句等，在描述上帝把天地分开，以及他见到自己所创造的万物之后，反复用“神看着是好的”（美丽的）来表现上帝对自己的创造力和创造物的赞美和肯定。

再如《旧约·传道书》第3章第11句说：“神造万物，各按其时成为美好。”

《旧约·雅歌》第2章第14句赞美上帝说：“我的鸽子啊，你在磐石穴中，在陡岩的隐秘处。求你容我得见你的面貌，得听你的声音；因为你的声音柔和，你的面貌秀美。”

《创世记》第6章说：“当人在世上多起来，又生女儿的时候，神的儿子们看见人的女子美貌，就随意挑选，娶来为妻。”这里的“美”，也是用的“好”。

由此可以说明，在古代希伯来民族的观念中，凡是好的东西都是美的，而“好”则是指任何有益于生活和生命的东西。例如，《圣经》中多次描绘到“伊甸园”之美在于其中有茂盛的树木、生命树、分辨善恶之果、清澈的河水、黄金、珍珠和红玛瑙等。希伯来人向往的幸福之地——迦南则是处处长着无花果和茂盛的葡萄的富饶的土地，是流着奶和蜜的福地，放牧着数不清的畜群的美丽的田野。

第二，“《旧约》的神话中，美被当成被创造的东西、世界的物质性的不可分

割的质”。①

这句话中有两层重要的含义。其一是说,美被看做是被创造出来的东西,是世界上存在着的东西的物质属性,具有特殊的本质。这种本质就是“美的本质”。大概,这一思想影响到希腊和西方的美学家,这促使他们不断地在客体中寻找“美的本质”。其二是说,这种属性(美的本质)是上帝赋予的、制定的,而不是自然天成的,因此,从逻辑上讲,世界上就没有天然的、自然生成之美、天然之美。所以,自古以来,自然美的本质就被排除在美学研究之外。

根据《创世记》所述,世上的第一个人——亚当是上帝用泥土创造的,他的形象是上帝按照自己的形象仿制的,上帝就是人的“原型”“模型”;上帝不仅赋予人类以人的形象,而且还对人形吹了一口气,即赋予人以生命之气。上帝面对自己的这一产品给予赞美,因此,人体之美是上帝赋予的,是上帝创造的。其他的花草、树木、海洋、平原、山峰、星空等无一不是上帝创造的结果。所以,世上只有被创造物之美,没有自然天成之美。反之,正如《智慧篇》所说:“由于创造物的伟大与美,造物主才显而易见。”②

人们通过对上帝所创造之物的赞美和欣赏,也就可以窥见上帝的智慧。在希伯来民族的美学观念中,人也是被创造品,本身不能再创造其他形象。因为,任何事物都是上帝的创造,人若去创造形象,并规定这些创造物的尺寸大小和结构的话,这就是对“绝对唯一”的上帝的伟大创造能力的否定和亵渎。因此,希伯来人中不准崇拜偶像,也不准制造、创造任何偶像就成为一条铁的戒律。

《出埃及记》第20章第5句说:“不可为自己雕像,也不可作什么形象仿佛上天、下地、和地底下、水下中的百物。不可跪拜那些像;也不可侍奉它。”③《申命记》第27章第15句说:“有人制造耶和华所憎恶的偶像,或雕刻,或铸造,就是工匠手所作的,在暗中设立,那人必受诅咒。”④这些,就是强调人类的创造绝对不能替代上帝的创造,不能用人类的创造来否定上帝的创造力。在这一思维逻辑的规定下,犹太民族就逐渐丧失了雕塑和描绘艺术形象的创造能力,而把对物质形象的表现转化为内心的表象思维,从而大大发展了冥想的能力和诗歌抒情的能力。

---

① [俄]M.ф.奥夫相尼科夫.中近东美学[M].中国人民大学出版社,1992:73.
② [波]塔塔科维兹.中世纪美学[M].中国社会科学出版社,1991:19.
③ 圣经·旧约.中国基督教协会,1991:71.
④ 圣经·旧约.中国基督教协会,1991:193.

第三，宇宙和世界之美都是上帝通过理性的思考后，用意念创造的，因此，上帝创造世界、创造美的活动不是神通游戏的心血来潮之作，而是出自于缜密的理性的思考。

犹太民族把上帝创造宇宙和世界看得非常认真而神圣。《创世记》中叙述上帝七日之内创造出了一切，而这一切都是从大到小，从无生命之物到有生命之物，整个过程井然有序；所创造的事物都具有合目的性和合规律性，显示出了上帝的无限的理性和匠心独具的思考。所以，《耶稣之智慧》第 1 章第 9 句说："上帝凭圣灵创造了智慧，并察看、计数和度量。"①

可见，希伯来人表达的上帝创世过程中显示出来的理性精神和匠心就完全不同于其他民族——印度民族的梵天创世，中华民族的女娲造人等那种悠闲和游戏的态度，也不同于这些神把"创世"的活动当做自娱自乐活动的"神通游戏"。

这里，仅举上帝创世过程中的三个日子为例，来看上帝创世活动中的理性的、认真的态度和精心的思考。

《创世记》中叙述第三日的活动："神说：'天下的水要聚在一处，使旱地露出来。'事就这样成了。神称旱地为地，称水的聚处为海。神看着是好的。神说：'地要发生青草和结种子的菜蔬，并结果子的树木，各从其类，果子都包着核。'事就这样成了。于是地发生了青草和结种子的菜蔬，各从其类；并结果子的树木，各从其类，果子都包着核。神看着是好的。有晚上，有早晨，是第三日。"

第四日的活动："神说：'天上要有光体，可以分昼夜，作记号，定节令、日子、年岁，并要发光在天空，普照在地上。'事就这样成了。于是，神造了两个大光，大的管昼，小的管夜，又造众星，就把这些光摆列在天空，普照在地上，管理昼夜，分别明暗。神看着是好的。有晚上，有早晨，是第四日。"

第六日的活动："神说：'我们要照着我们的形象，按着我们的样式造人，使他们管理海里的鱼、空中的鸟、地上的牲畜和全地，并地上所爬的一切昆虫。'神就照着自己的形象造人，乃是照着他的形像造男造女。神就赐福给他们，又对他们说：'要生养众多，遍满地面，治理这地；也要管理海里的鱼、空中的鸟，和地上各样行动的活物。'神说：'看哪，我将遍地上一切结种子的菜蔬，和一切树上所结有核的果子，全赐给你们作食物。至于地上的走兽和空中的飞鸟，并

① [波]塔塔科维兹．中世纪美学[M]．中国社会科学出版社，1991：19.

各样爬行在地上有生命的物,我将青草赐给它们作食物。'事就这样成了。神看着一切所造的都甚好。有晚上,有早晨,是第六日。""天地万物都造齐了。到第七日,神造物的工已经完毕,就在第七日歇了他一切的工,安息了。"[①]上帝连续工作了六天,很疲劳,最后不得不休息一天,这就说明了上帝创世活动的认真和辛劳。

《创世记》神话中所叙述的上帝认真的理性思考以及对创造对象严密的布局安排,其背后的思想是对理性思维的肯定和赞美,而通过创世神话,充分地显示了古代希伯来人的理性主义精神。这一点,同希腊民族精神中的理性主义很容易融合和渗透。整部《圣经·旧约》中都充满了这种理性精神和个人思想的内省特征,洋溢着理性主义的激情。人们常说"两希美学是欧洲美学的两大支柱",而很少真正论及希伯来美学是如何影响到欧洲美学思想的。其实,理性主义精神以及数的比例、结构等思想正是两希美学思想中都拥有的美学观念。

第四,美的创造物是合目的性和合规律性的,它显示出上帝所规定的秩序及和谐之美。在《创世记》中,上帝对他所创造的产品的形态、功能表示肯定和赞美。这些产品的形态和功能符合上帝创造的预期的目的,同时,还符合它们自身存在的生存目的,例如,水中的生物、地上的动物和空中的飞鸟都有不同的生物构造功能,它们的形状、功能也就符合自身种类的目的。这就是"合目的性"。上帝创造的日、月、星辰,风、雨、雷、电、四时节令、海洋、天空、大地等都是运动着的存在,是按照一定的规律不断变动的存在物。人和草木、动物都有生死荣枯的过程,他们的形态、功能都是为满足这种运动规律而出现的。这就是"合规律性"。凡是合目的性和合规律性的存在都是美的,都是趋向肯定的东西。上帝创造天地万物,并给予它们合目的性和合规律性的特性,这就表现出造物主、上帝心中的秩序感和美感。《智慧篇》第 11 章第 21 句说:"上帝依尺寸、数和重量筹措万物。"《耶稣之智慧》第 39 章第 16 句说:"上帝的所有作品都很美。"《传道书》第 3 章第 11 句说:"上帝造万物,各按其时成为美好。"[②]这可以理解为对秩序美的赞美,对和谐美的肯定。

感性之美和理性之美

我们读着《圣经·旧约》中那些生动的、充满健康活力的、性感迷人的诗

① 圣经·旧约. 中国基督教协会,1991:1.

② [波]塔塔科维兹. 中世纪美学[M]. 中国社会科学出版社,1991. 18.

句，很难想象这是宗教经典中的思想。这些感性的、带着强烈的肉欲冲动的诗句，正体现了希伯来人对现实的、感官之美的迷恋。但这仅仅是一方面。另一方面，希伯来人还追求那种超越感官的理性精神的美。在《圣经·后典·所罗门智训》中说：人们"处于上帝之工（上帝的创造物——引者）的包围中，他们整天看着这些，直到最后确信，因为眼见的诸物太美妙了"。"这种人熟视周围的美物而仍然无睹永生的上帝。他们研究被造物，却不认识造物之主"。[1] 这说明，希伯来的先知们承认美存在着两种类型，即现实的感性的美和超现实的、使事物成为美的存在的那一本原之美，亦称理性之美。

在《圣经》中，只要读一读《雅歌》《诗篇》，并把它们同其他篇章比较，就可以非常明显地区分这两种美的形态。对此，俄罗斯美学家奥夫相尼科夫在《美学思想史·中近东美学》中也指出："在《圣经》中，两种美的概念并存：朴素的现实主义概念和宗教概念。因此《圣经》和《哈加达》把美区分为两类：感性的美和本原的、理性的美。

'感性的'美（hen）——这是看得见、摸得着和享受得到的世界的美。这既是'恩德的妇女'（《箴言》第 11 章第 16 句），也是'可爱的牝鹿'（《箴言》第 5 章第 19 句），也是'嘴上的恩言'（《箴言》第 22 章第 11 句），也是'美貌的妓女'（《那鸿书》第 3 章第 4 句）。

'理性的'美（hadar）——这是圣灵的美，他的伟大和荣耀（《诗篇》第 95 篇第 6 句），赞美和尊贵（《诗篇》第 8 篇 6 句），闪光和壮丽（《约伯记》第 40 章第 5 句），他的装饰（《弥迦书》第 2 章第 9 句）。"[2]

在《圣经》中，所谓"理性的美"包含着丰富的内涵。首先，它是指那种超验的美。例如，耶和华神奇的光亮或烈焰，天上千变万化的霞云、彩虹，耶和华威严的声音，深邃无垠的星空，广阔大地上万物变化所依据的规律等。其次，它体现为人的崇高精神，体现为某些个人博大的睿智。此外，某些个人所拥有的巨大的人格魅力和道德力量，也都属于精神之美、情操之美。例如，像伟大的亚伯拉罕、摩西、耶稣及其使徒都闪现着理性之美。希伯来人关于理性之美的观念很可能启示了康德的审美思想，所以康德才说：只有头顶上的星空和心中的道德律才使他感觉到了崇高。

---

① 圣经后典．商务印书馆，1987：112.

② ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：75－76.

值得提及的是，希伯来人的审美观念中存在着把美同道德、仁爱紧密联系在一起的发展趋势。这说明希伯来美学思想朝着理性化的方向迈进。而且，随着历史越往后发展，尤其是经历了“巴比伦之囚”以后，伦理道德观念同美的联系越加紧密，在《圣经》文本正式出现前后，美同善几乎直接联系起来。人们可以在《旧约》中的《约伯记》《路得记》《以斯帖记》和《约拿书》中最先看到以善为美的趋向，然后，在《圣经·后典》中的《多比传》《苏撒拉的故事》中看到从审美评价向伦理评价转化的趋势。这种善同美合一的观念转化，可能受到希腊美学，尤其是苏格拉底道德哲学和柏拉图美学思想的影响。这种影响直接渗透到后来的《新约》思想之中。《新约》中包含的审美理论比《旧约》更少，而且更多的是从伦理道德角度去谈行为美，这就不是审美的评价而是伦理道德的评价了。但是，就基督教美学思想体系而言，“基督教美学是在吸收了《旧约》和古希腊著作家的美学思想的基础上成长起来的。……在基督教美学中，美既是象征性的，又是可直接领悟的；既有光的美，也有和谐之美；既有生机活力之美，也有平静安详之美。基督教徒们认为美是无用的，同时又认为美是至高无上的完美创造”。[①] 可以说，希伯来民族的美学思想，一方面同希腊美学思想相互渗透，一方面经过基督教美学的改头换面的重塑，而影响到后来整个欧洲诸民族的美学思想。这样，希伯来美学思想就从《圣经·旧约》中的“显流”悄然地变成了基督教美学体系中的“隐流”而继续产生影响。

人体美

在希伯来人的审美观念中，不仅以生命为美，以生机盎然的东西为美，而且对于人体之美而言，表现出了非常强烈的以性感为美的观念。

为什么人体是“好的”——美的呢？因为，人体不仅是上帝的创造物，而且人体是完美的形式。“上帝说：‘我们要照我们的形象，按着我们的样式造人，使他们管理海里的鱼、空中的鸟、地上的牲畜和全地，并地上所爬的一切昆虫。’”[②]所以，人体之美是完美的，远远超越自然的动物、植物之美。这一审美观念在《雅歌》中表现得非常充分。例如：

> 我的佳偶，……你甚美丽！你的眼好像鸽子眼。[③]

---

① [波]塔塔科维兹．中世纪美学[M]．中国社会科学出版社，1991：16.

② 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：2.

③ 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：628.

看哪，他蹿山越岭而来。我的良人好像羚羊，或像小鹿。①

"良人属我，我也属他；他在百合花中牧放群羊。我的良人哪，求你等到天起凉风、日影飞去的时候，你要转回，好像羚羊或像小鹿在比特山上。"②

"我新妇，你的嘴唇滴蜜，好像蜂房滴蜜；你的舌下有蜜和奶。你的衣服的香气如黎巴嫩的香气。……你是园中的泉，活水的井，从黎巴嫩流下来的溪水。"③

"你的身量好像棕树；你的两乳如同其上的果子，累累下垂。我说我要上这棕树，抓住枝子。愿你的两乳好像葡萄累累下垂；你鼻子的气味香如苹果；你的口如上好的酒。女子说：为我的良人下咽舒畅，流入睡觉人的嘴中。"④

希伯来民族对现实的感性之美是不回避的，给予肯定和赞美。这一点同埃及民族、中华民族和日本民族非常相似。印度民族尽管承认现实中的美，也给予性感的表现，但是，在《奥义书》和佛教理论中则强调现实美是虚幻的，应该否定和超越的。中世纪的基督教神学家们都从禁欲主义的角度，把《圣经》中的《雅歌》《诗篇》以及其他涉及现实生活情欲的、激发感情的或歌颂人体美的性感的章节或诗句，统统加以歪曲，认为这是以象征的方式，表达崇拜上帝的那种激情。其实，只要从人性的角度，从现实的角度去看，《圣经》中的审美观念，尤其是对感性之美、生活之美、生命之美、情欲之美都是给予高度赞美和推崇的。这是不争的事实。

绝对与无限

希伯来宗教信仰只崇拜唯一与绝对的神——耶和华。这一信仰导致了他们心中拥有"绝对与无限"的观念，并用特殊的方式来表达心中的"绝对与无限"的观念。这些特殊的表达方式有三种：

第一，以推崇"绝对与无限"来排斥其他宗教信仰。

摩西之后的希伯来人，崇尚耶和华为宇宙中唯一的真神，是绝对真理，否认其他一切神的存在和他们的真理性。

---

① 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：629.
② 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：630.
③ 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：631.
④ 圣经·旧约第7章第7、8、9句．中国基督教协会，1991.

中东和巴勒斯坦地区历来居住着众多民族，各民族有自己崇拜的众多的神灵，各民族在文化上和信仰上历来存在着相互影响、彼此渗透，甚至强烈的同化现象。作为弱小的民族，希伯来民族为了保持本民族的独立地位，不被其他民族在宗教上或种族上同化、吞没，在宗教信仰上就把自己的神同其他民族的神严格区别开来，以这种独立性作为本民族的标志。尤其是在经历了“巴比伦之囚”后，希伯来人为了增强民族的凝聚力和团结精神，在宗教信仰上坚决维护摩西以来本民族所独尊的耶和华神，把耶和华的地位和神力无限扩大，成为宇宙中的唯一神和至上神，从而建立了世界上最早的绝对一神思想。希伯来教既然是绝对一神教，这就决定了它具有三个根本的特点。

首先，犹太宗教具有强烈的排他性。在《十诫》中，第一诫就是“除耶和华以外，以色列人不可有别的神”，这就是以法律的形式把其他神排除在信仰之外。这是犹太人在诸神中选择了耶和华。犹太教还宣扬犹太民族是上帝的选民，是上帝最钟爱的民族，上帝仅仅赐福于犹太民族。这是上帝在诸民中选择了犹太人。这种双方选择的结果，就把信仰的一方和施福的一方都独立出来并且排斥其他。先知们反复强调：任何犹太人崇拜异教的神就是犯罪，将受到最严厉的惩罚。在《耶利米书》中，先知耶利米针对居住在埃及的犹太人信仰异教的现象，传达上帝耶和华的话说：“耶和华说，我指着我的大名起誓，在埃及全地，我的名不再被犹太一个人的口称呼……我向他们留意降祸不赐福，在埃及全地的一切犹太人必因刀剑饥荒所灭，直至灭尽。”[①]正是这种排他性，使犹太民族在宗教信仰上、文化意识上始终保持着民族的独特性。但是，这种排他性也使犹太民族在数千年的历史中，总是处于矛盾冲突的旋涡之中。

其次，耶和华是善恶同体神。所谓“善恶同体”，指耶和华既代表大善，也代表大恶，其根本特点是爱憎分明。对于所爱者，是至善之神；对于所憎者，则是至恶之神。耶和华就是善恶置于一身的神。“双性同体的神话说明了一个相当普遍的信仰：在神话中的祖先身上体现了人类的完美性，构成了一个统一体，同时也就是全体。……人类的双性同体乃是模仿神的双性同体，这一概念为许多文化所共有。”[②]善恶同体，对立面同一的观念，是远古以来中东、西亚诸民族关于神性思想发展的结果，不少民族的神都具有这一特点。赋予耶和华神

---

① 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：737．

② ［美］米恰尔·伊利亚德（Mircea Eliade）．宗教思想史［M］．上海社会科学院出版社，2004：142．

以对立统一的特点,说明了犹太民族辩证思维的发展。这一辩证思维在审美观念上也同样反映出来。

再次,耶和华神具有无限性。希伯来民族赋予耶和华神以创世神的地位,上帝就具有绝对存在和绝对真理的性质。绝对,就是无限。在时间上,耶和华没有历史,因为他没有产生,也不会消亡,他是永恒的存在;在空间上,他代表了无限的大,因为,他创造了无限大的宇宙和广阔的人类世界,耶和华创造了天体星辰、太阳月亮,创造世界万物,是生命的主宰,生命之源。耶和华是"一"。这种无限性,表现在美学上,就是崇高之美。

第二,希伯来人同上帝立约,人与神之间是契约关系,这既是对等关系,也是辩证关系。

没有一方,也就没有另一方。上帝需要以色列人,以色列人也离不开上帝。用黑格尔的话来说,神是依靠人存在的,没有人,神也就不存在了。这就是契约思想中蕴藏着的辩证法的否定性。由于人与神是契约关系,任何违约都会受到惩罚。所以,以色列人所受的任何灾难都是违约的结果,是上帝对违约的处罚;反之,以色列所享有的一切幸福,都是上帝所赐予。契约思想是人类最早的平等思想和辩证思想之一。所以,希伯来人在遭受苦难时,都会从自身寻找原因,总是力求发现自身的失误和过错,承认所遭受的苦难是自己造成的。这一方面说明希伯来人拥有强烈的反思意识;另一方面说明希伯来的悲剧精神的丧失,是由这种自遣自责的信念开始的。所以,希伯来民族没有希腊文学意义上的悲剧作品,也就是说,希伯来人从来没有认为自身的苦难是不应当遭受的,是冤枉的,也就不会产生愤愤不平的悲剧抗争精神。

第三,救世主观念。希伯来人坚信自己是上帝的选民,因此在蒙难之时,上帝就会派出使者来解救他们。这使者就是"弥赛亚"(即"受膏者"),他往往以帝王的身份来拯救希伯来民族于水深火热之中。《旧约·以赛亚书》中反复宣称上帝就是救主:"唯有我是耶和华,除我以外没有救主。"[①]《旧约·耶利米书》宣称:"日子将到,我要给大卫兴起一个公义的苗裔,他必掌王权,行事有智慧,在地上施行公平和公义。在他的日子,犹太必得救,以色列也安然居住,他的名必称为耶和华我们的义。"[②]这种期盼救世主的情感和坚信救世主来拯救的心

① 圣经·旧约.中国基督教协会,1991:667.
② 圣经·旧约.中国基督教协会,1991:712.

理，是希伯来民族精神的被动性特征的表现。希伯来民族缺乏主动的进取的精神的原因也正在于此。救世主观念被后来的基督教所接受并给予更大的发展。希伯来民族的救世主观念促成了整个民族的被动性，每当他们遭逢苦难和不幸的时候，他们很少依靠自身的反抗来拯救自己，而往往是在痛苦中期待救世主，在不幸中企盼得到公理的裁判。这种民族心理结构导致希伯来民族少有悲剧性的抗争精神，也少有悲剧性的艺术作品。当然，对救世主的永远的期待也锻炼了希伯来民族巨大的忍耐性和韧性。正是这种忍耐性和韧性，使他们战胜了历史上曾欺凌他们的民族。那些企图灭绝他们的强大的民族早已消失在历史的风尘之中，而希伯来民族至今却仍然顽强地生活在世界上。

希伯来人的“绝对与无限”的崇拜观念，决定了他们在审美和艺术上永远地放弃了对上帝或人的形象的创造。因为，上帝是无限的存在，是绝对。他在时间上没有历史，他在空间上没有边界。然而，任何物质形象都是有限的存在，在时间上有限，在空间上有限。如果你用物质的东西创造了上帝——神的偶像，那么物质的偶像的有限性就否定了上帝的无限性和绝对性。所以，希伯来人只能够把具体的形象转化为心象——精神思维中的心象。精神活动的无限性、自由性正好符合了上帝的本性、本质。所以，上帝的无限和绝对的观念提升了希伯来人的抽象的、精神性的思维。

崇　高

在美学史上，希伯来民族是最早在自己的经典中表达真正的崇高观念的民族之一。除它以外，还有埃及、印度和中华民族也有类似的崇高观念。埃及民族很早就把超常性的东西视为“崇高”，例如，超常的体积、超常的力量等。但是，古代埃及民族的崇高观念中是暗含着对生命的“永恒”和时间上的“无限”的理解的。这说明，古代埃及民族在把感性事物的超常性称为“崇高”的理解中，就蕴藏着把人们的思考或情感引向“无限”的“存在”的倾向。当然，古代东方民族对“无限的存在”的理解是各不相同的：古代埃及民族的理解大概就是太阳神（阿蒙神），太阳神在时间上是永恒的无限的存在；中华民族认为“道”是无限的、绝对的；印度民族认为是“梵”；日本民族认为是“神道”；阿拉伯伊斯兰民族认为是“真主”等。

但是，东方民族的崇高观也有两点共同之处：第一，把崇高对象与“无限”的观念联系在一起，这是古代东方民族崇高观念的基本特点；第二，东方民族思想观念中终极的崇高是无感性形式的，是不可知觉的，是抽象的，只能凭心去领

悟的那种“存在”，这就是所谓“绝对”“一”“和谐”“静”。中国古代所谓的“大音希声”“大象无形”，印度思想中的“静穆”“梵音”，就是“终极的崇高”。这种崇高的对象既存在又不存在，即它们的确是客观存在，但又不是感官所能证实的存在。

在古代东方思想中，埃及人的崇高观显得较具体一些。在日常生活中，埃及人的崇高观主要是强调事物的空间的超常性和时间的超常性，它重视唤起人们对宏伟的感觉。古代埃及民族的崇高观在一定程度上影响了希腊民族，古代希腊语中的“崇高”一词就是直接借用埃及语中的“高度”一词。希腊民族的崇高观在很大程度上可以理解为“伟大”“宏大”等超常性的感性事物的存在状况，基本上没有那种超越现实并把人们的心智引向“无限存在”的观念。希腊民族的崇高观又影响了罗马民族的崇高观，直至影响到18世纪英国经验派美学家博克的崇高观。西方的崇高观直到康德才又明确地把崇高对象同“无限”观念紧密联系起来。

例如，在《创世记》和“洪水神话”中，在《出埃及记》叙述的“摩西之歌”中，都发挥了犹太民族的崇高美学观。这种崇高美学观直接影响到罗马时代美学的“崇高论”。再如，这种崇高观念转化在歌颂民族英雄的篇章中时，就鲜明地表现出犹太民族的英雄观；在表现人生悲剧问题时，就充分地显现出犹太民族独特的美学悲剧观念。在《诗篇》《雅歌》和《死海古卷·创世记外传》中，显示出犹太民族对“优美”的艺术形态和人体美观的把握和理解。在其他的某些篇章中，如《智慧篇》中也都不乏美的观念的表述。

希伯来民族的崇高观念来自于他们宗教哲学上的“绝对一神”的观念。绝对一神是无限的存在：它在时间上没有始终，是无限；在空间上，它创造了宇宙，是无限；在力量上，它是无限之力。希伯来民族同印度、中华民族一样，从一开始就把崇高观念同“无限”联系在一起。相比之下，希腊罗马民族的崇高观就着重描述超常性、巨大性等事物所引起的内心感受。这表明，在两种崇高观念之间存在着差异。东方的“崇高”伴随着强烈的宗教意识、汪洋恣肆的想象和奇异的夸张；西方民族的“崇高”总是同现实的超常性、巨大性联系在一起。

对于古代的崇高观念来讲，它的表现方式属于象征性思维的领域。由于想要表达的观念同借以表达这观念的形象之间的不适应、不吻合，这种象征的表现始终是内容与形式的不统一、不相适应。黑格尔把象征型艺术表现分为三个发展阶段，这就是“不自觉的象征”“崇高的象征”和“自觉的象征”。《圣经·

旧约》所运用的象征方式正是从第一阶段到第二阶段的象征。就“不自觉的象征”而言，黑格尔指出：“在这种力求转化自然事物为精神事物和转化精神事物为感性事物的双重努力之中，暴露出象征型艺术在这个意义和形象还见出差异的阶段的离奇幻想，挣扎酝酿以及颠倒错乱的拼凑。这种象征型艺术虽然也隐约感觉到所用的形象不适应，却无法弥补这个缺陷，只能借助于歪曲形象，使它变成漫无边际地巨大，来产生一种单是数量方面的崇高印象。”①例如，此前我们已经说过的，希伯来人把他们的祖先的寿命夸张到神人的程度，凭借这种漫无边际的巨大数字来产生令人惊奇的崇高感。又如，犹太教中的天使是六只翅膀，这也是以夸张来唤起崇高的印象。但是，最能体现犹太民族这一阶段的崇高观念的事例，表现在《创世记》中。作者似乎像上帝一样，也像是 20 世纪人类登月的宇航员一样，站在宇宙中，甚至置身于太阳系之外的高度，来描写上帝创造世界的无限宏大的景象：“起初，神创造天地。地是虚空混沌，渊面黑暗；神的灵运行在水面上。神说：‘要有光’，就有了光。神看光是好的，就把光暗分开了。神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨，这是头一日。神说：‘诸水之间要有空气，将水分为上下。’神就造出空气，将空气以下的水、空气以上的水分开了。事就这样成了。神称空气为天。有晚上，有早晨，是第二日……”以后，上帝又分开了大海和陆地，并创造出了天上、空中、地上和海中的万物。这以后，神说天上要有光体，并要发光在天空，普照在地上。于是，“神造了两个大光，大的管昼，小的管夜，又造众星，就把这些光摆列在天空，普照在地上，管理昼夜，分别明暗。神看着是好的。有晚上，有早晨，是第四日”。② 这种宏大的无限的气魄和景象，这种无限的创世的力量，就是令人惊赞不已的崇高。

在《创世记》中，描写大洪水的恐怖景象时，也充满了崇高感的无限感。上帝对挪亚说：“看哪，我要使洪水泛滥在地上，毁灭天下。凡地上有血肉、有气息的活物，无一不死。”当二月十七日那一天，洪水开始泛滥时，“大渊的泉源都裂开了，天上的窗户也敞开了。四十昼夜降大雨在地上”。“水势在地上极其浩大，天下的高山都淹没了。水势比高山高过十五肘，山岭都淹没了。凡在地上有血肉的动物，就是飞鸟、牲畜、走兽，和爬在地上的昆虫，以及所有的人都死

① [德]黑格尔．美学：第 2 卷[M]．朱光潜译．商务印书馆，1979：28.
② 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：1.

了；凡在旱地上、鼻孔有气息的生灵都死了；凡地上各类的活物，连人带牲畜、昆虫，以及空中的飞鸟，都从地上灭除了。”这种惊心动魄的恐怖景象，这种蕴藏着无限巨大的破坏力量，正表明了崇高对象中所包含的恐怖和巨大，而制造这一切的上帝，更使人感到他才是这一切的主宰，他才是无限，上述的种种恐怖和巨大的自然力量都仅仅是上帝的现象而已。

正如康德所指出的：“真正的崇高不能含在任何感性的形式里，而只涉及理性的观念：这些观念，虽然不可能有和它们恰正适合的表现形式，而正由于这种能被感性表现出的不适合性，那些理性里的观念能被引动起来而召唤到情感的面前。所以广阔的，被风暴激怒的海洋不能称作崇高。它的景象只是可怕的。如果人们的心意要想通过这个景象达到一种崇高感，他们必须把心意预先装满着观念，心意离开了感性，让自己被鼓动着和那含有更高合目的性的观念相交涉着。”①

黑格尔说：“崇高一般是一种表达无限的企图，而现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象。无限，正因为它是从客观事物的复合整体中作为无形可见的意义而抽绎出来的，并且变成内在的，按照它的无限性，就是不可表达的，超越出通过有限事物的表达形式。”②这就是说，伟大、巨大的事物或对象本身不是崇高，只有当它们能够唤起“无限”的观念时，能激发起人们对“无限”的领悟或向往时，这种对象才是真正的崇高。

应当说明的是，在《圣经·创世记》中所描写的崇高景象和自然对象中已包含被后来的理论家所总结出来的崇高的基本特征的一些因素：崇高的对象具有超常的体积和超常的力量；这些超常的体积或超常的力量往往是无形式的存在。更重要的是，《创世记》通过对这些感性对象的超常性力量的描述，使人们深切领悟到在这些对象背后的的确确存在着那个“无限”。

此外，在对创世景象和大洪水景象的描述中也表现了崇高感的情绪基本特征，这就是由恐怖和痛感转化为震撼、惊赞的心理过程。

第二阶段的崇高即黑格尔所谓的“真正的崇高”。这种崇高的本质特征在于主体面对崇高对象时，所表现出来的自我否定、自我践踏、自觉渺小的卑屈态度。

---

① ［德］康德．判断力批判：上卷［M］．商务印书馆，1964：84.

② ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：79.

为什么“真正的崇高”会导致主体自觉的卑屈态度呢？这是因为，要表现崇高的事物，在内容与形式的关系上就面临一个悖论，即“用来表现的形象就被所表现的内容消灭掉了，内容的表现同时就是对表现的否定，这就是崇高的特征”。① 这就是说，以任何形式来表现崇高观念都是徒劳的，因为，崇高就是要求在人们内心唤起“无限”这个观念，而任何有限的具体的形式都无法显现“无限”。如果用具体的感性形式来表现崇高的对象，就是对“无限”的否定。

这样，艺术要表现崇高的对象时，只有两种方法：一种是肯定性的崇高表现方法，另一种是否定性的崇高表现方法。

前者是以泛神主义的方式，即通过天地中所存在的万物来显现神的精神，表现出神性的普遍性，来说明一切都是神的创造物，并加以赞美。

黑格尔认为，印度诗歌是泛神主义的代表。印度诗的特点是：夸大个别存在，使它们在感性方面显得符合普遍意义；把“梵”这一无形的太一或者说绝对存在，转化为无穷无尽的多种多样的世界现象。然而，真正的崇高就是否定性的崇高。后一种否定的表现方法的典型事例，就体现在希伯来宗教观念和宗教诗歌之中。在这种崇高中，造物主与被创造者的基本关系是：前者的存在是对后者的否定。“整个现象世界不管多么丰富，多么雄伟庄严……毕竟是明确地摆在否定方面的，由神创造，隶属于神和为神服务的。……有限事物的存在是无实体的；在神的面前，被创造的事物是被看作飘忽来去的，无能力的。”②

“我们在希伯来诗里所遇见的对唯一尊神的第二种否定的歌颂才是真正的崇高。它否定了绝对内在于被创造的现象界事物这种肯定的关系，把唯一实体看作造物主，和全体被创造物相对立，全体被创造物比起造物主来，是本身无力的终归消逝的东西。……要使一切世间事物，不管多么强大光荣，都显得只是些隶属的偶然事物，比起神的本质和坚定性来，只是一种消逝中的幻相，这样才能把神的崇高表现为较可观照的。”③这里的“坚强”“飘忽”“消逝”都是一切现实事物的特性。现实事物的存在仅仅是一个短促的过程。而“无限”的存在则是永恒。作为一种有限的存在，人类在同神这一“无限的存在”相比当然是种渺小而短促的生命存在，是软弱的存在。因此，希伯来诗歌以醉狂的火热的词句赞美上帝，以极为卑屈的态度来践踏自身、否定自身，正是在这种强烈的反

① ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：80.
② ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：90－91.
③ ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：81.

差的态度中，凸显了上帝的无限，表明了人类的弱小和可怜。这就是否定性的崇高及其艺术的基本特点。

正是在这个意义上，黑格尔指出："真正崇高的否定的或消极的情况却要从希伯来的诗歌中去找。这种诗歌所要颂扬的天地主宰本来是无形可见的，所以要颂扬他，就只得把他所创造的一切都看作他的威力的偶然显现，……在这种服从地位，就连最庄严的事物也被看作是否定的或消极的，因为这种诗歌无法找到恰当的充分肯定的表现方式，去表现上帝的威力与庄严，被创造的事物就只有通过屈服顺从才获得一种肯定的或积极的欣慰，只有在感觉到和承认自己渺小卑微时才符合自己的身分和意义。"[①]在《圣经·旧约·以赛亚书》中就有这样的诗句：

> 凡有血气的尽都如草，
> 他的美容都像野地的花。
> 草必枯干，花必凋残，
> 因为耶和华的气吹在其上：
> 百姓诚然是草。
> 草必枯干，花必凋残：
> 惟有我们神的话，必永远立定！[②]

在《诗篇》中还有这样的诗句：

> 主啊，你世世代代作为我们的居所。
> 诸山未曾生出，地与世界你未曾造成，
> 从亘古到永远，你是神！
> 你使人归于尘土，说："你们世人要归回。"
> 在你看来，千年如已过的昨日，又如夜间的一更。
> 你叫他们如水冲去，他们如睡一觉。早晨他们如生长的草，
> 早晨发芽生长，晚上割下枯干。

① [德]黑格尔．美学：第2卷[M]．朱光潜译．商务印书馆，1979：30.
② 圣经·旧约．中国基督教协会，1991：663.

我们因你的怒气而消灭,因你的愤怒而惊惶。

你将我们的罪孽摆在你面前,将我们的隐恶摆在你面光之中。

我们经过的日子都在你震怒之下;我们度尽的年岁好像一声叹息。

我们一生的年日是七十岁,若是强壮可到八十岁;但其中所矜夸的不过是劳苦愁烦,

转眼成空,我们便如飞而去。

谁晓得你怒气的权势?谁按着你该受的敬畏晓得你的愤怒呢?

……

愿你的作为向你的仆人显现;愿你的荣耀向他们子孙显明。[①]

在《圣经》中,不乏用最华美的词语来赞美神的永恒、无限的诗篇,同时也不乏以充满绮丽想象和神奇比喻的诗句来贬低人类自身的诗句。在这种人与神的强烈反差中,在渺小柔弱与崇高坚强的对比中,凸显上帝的崇高。

通过以上论述,可以把希伯来民族在《圣经·旧约》中所表现的崇高观作一个基本的总结:

首先,希伯来人所强调的崇高的对象是一种客观的存在,是具有超常的体积、超常的力量和时间上的永恒存在。其次,崇高的对象直接引导人们的精神信念趋向永恒和无限的观念,而真正的崇高对象就是神——心中的无形的上帝。崇高的对象起初总是引起人们的恐惧和战栗的情绪,然后才领悟到、感受到神圣的意念和美的情感、生命的激动。也就是说,从痛感或庄严的否定性的敬畏感转化为神圣的肯定性的美妙情感,而与崇高的对象相比较,人类自觉渺小和软弱,自身仅仅是瞬时的渺小存在而已。

值得说明的是,《圣经》编定之后并发生很大影响的文本是“七十子希腊文译本”。那时正是文化上的希腊化时期,加之组织翻译这个文本的地方在希腊文化非常发达的重要都市——埃及的亚里山大历亚,因此,这个译本中就渗透了许多希腊语的词汇和观念。在希伯来语的《圣经》成型不久,希腊思想同犹太观念在文本中就得到了融合。因此,某些希腊的美学观念也就被翻译家们在毫不经意中渗透进文本。例如,希伯来原文中表示“美”(Tob)的词,被希腊文

① 圣经·旧约. 中国基督教协会,1991:563.

翻译者在无意中翻译为希腊文"Kalos"的含义，而"Kalos"一词，在希腊人看来，这"是一广义形容词，意指内在的和外在的性质，特别是指道德性质，如'勇敢'、'有用'、'善'，而并不一定指审美性质。《创世记》中表示上帝赞美他作品的那些词的真正含义，是指'它是成功的'意思。这些话表达了对世界的一个一般的称赞，而非特定的审美称赞，它不是特定的审美评价"。[①]

在《圣经》中，除《创世记》之外，《智慧篇》提及的审美思想最多。《智慧篇》又称为《所罗门智训》，共十九章。作者是佚名的犹太人。最初用希腊文写成，假托"所罗门王"的名义所创作，实际上是公元前150年—前120年之间，即希腊化时期的作品。《所罗门智训》被早期天主教收录在《圣经·旧约》之中。在《智慧篇》中，不少地方在不同的意义上提到了"美"。

"《旧约》中美的概念当然不止一个来源，它产生于犹太人生活的环境，也来源于他们一神教的宗教信仰，特别是由宗教信仰带来的各种戒规。"[②]犹太民族的审美观念还受周边民族，尤其受到埃及、巴比伦、希腊等民族审美观念的深刻影响。因此，如果仔细分析和比较，就可以领略到犹太民族审美思想是复合型的，是多种美学观念综合作用的结果。

第二节 古代波斯的美学观念与范畴

古代的波斯包括现今的伊朗和中亚的其他一些地区。古代波斯地区是人类文明的另一个发源地。严格地说来，古波斯文化应指前伊斯兰时期的古代伊朗，然而，后来波斯全民族都改宗信仰伊斯兰教，它属于伊斯兰文化系统，但是波斯人始终保持了自己的民族特点。因此，研究波斯民族美学思想的发展，也将论及伊斯兰时期的美学思想和艺术创作。

古代波斯历史以萨珊王朝被阿拉伯人的穆斯林大军征服（公元651年）为分界线，可以划分为两个大的历史时期：古代波斯三大王朝时期（含希腊统治时期，公元前331年—前250年），所谓"三大王朝"指阿契美尼德王朝（公元前550年—前331年）、安息王朝或称"阿什康尼王朝"（公元前230年—公元224年）、萨珊王朝（公元224年—651年）和被伊斯兰征服之后的时期。

---

① ［波］塔塔科维兹．中世纪美学［M］．中国社会科学出版社，1991：9.

② ［波］塔塔科维兹．中世纪美学［M］．中国社会科学出版社，1991：14.

一、古代波斯的琐罗亚斯德宗教哲学的二元本体论

古代波斯人的宗教观念主要体现在波斯古经《阿维斯塔》(Avesta)中。在公元前5世纪希腊历史学家希罗多德的《历史》一书中,在公元前3世纪希腊历史学家赫尔米普斯的著作中,在公元前1世纪的罗马史学家普利纽斯的著作中,以及稍后一些时期的其他历史文献中,也都零星记载了古代波斯人的宗教情况。但是,这些文献所记载的大多是传说而非史实,其可信性要经过分析、鉴别。

远古时代波斯各部族的自然神崇拜、多神崇拜的宗教,在公元前7世纪时期逐步衍化为较统一的"二元神"的崇拜观念。所谓"二元神"的信仰,是指两类对人类有利益的或有伤害的神异力量的信仰。这两种类型善、恶的神力从根本上是对立的,这种对立构成了人们的宇宙观和世界观。这种"二元神"论的宗教观念,自古以来都存在于古代近东地区各民族的宗教观念中,例如,苏美尔人、巴比伦人中都有类似的信仰。但是,从人类思维发展的过程而言,二元对立的观念是人类思维发展过程中具有共同性和普遍性的观念。例如,古代各民族的语言中都有类似美丑、阴阳、明暗、冷热、软硬、生死、长短、善恶等观念的对立性词语,这些都是现实的感性经验在人们头脑中的反映。但是,许多民族没有把它们上升到宗教信仰和哲学思辨的高度来加以崇拜。把这种观念发展到最典型的哲学和宗教层面高度的,则是波斯人所创立的"琐罗亚斯德教"。

根据琐罗亚斯德教的传统说法,其创建人琐罗亚斯德(希腊语音读为"查拉图士特拉")生于公元前628年,死于公元前551年。他生在波斯西北部美地亚王国的拉格斯镇(今德黑兰郊区)。另一种说法是他生在阿塞拜疆乌尔米阿湖畔的伽山。琐罗亚斯德20岁时弃家隐修,30岁受神启示,对波斯传统的多神宗教信仰加以改革,创立了"二元神"论的琐罗亚斯德宗教。这一宗教由于承接了古代以来在波斯和中亚地区就颇有影响的善恶对立论的思想,流传很快,逐渐传播到亚洲许多地区,影响巨大。公元3—7世纪期间,该教曾被波斯萨珊王朝奉为国教。7世纪阿拉伯人入侵波斯后,伊斯兰教便取代了琐罗亚斯德教,使它在本土逐渐衰落。但现今印度的波斯移民帕西族人仍然信奉琐罗亚斯德教。中国古代称琐罗亚斯德教为祆教、拜火教。

琐罗亚斯德教以波斯古经《阿维斯塔》为经典。流传下来的《阿维斯塔》古经包括六个部分,即《伽泰》《亚斯纳》《维斯帕拉德》《亚什特》《万迪达德》《胡尔达·阿维斯塔》。其实,《阿维斯塔》是古代的一部宗教神话文献和诗歌总

集。其中最古老的部分是《伽泰》，它形成于约公元前 11 世纪，时值伊朗雅利安人由原始社会向奴隶制社会过渡期。它保留了远古较丰富的原始神话和古代波斯的文化思想。琐罗亚斯德修订了《伽泰》并在其中阐述了“善恶二元”的宇宙观、世界观和伦理观，阐明了世界的本原、世界的形成过程和世界的结局，歌颂、赞美以阿胡拉·马兹达为代表的正义的诸神，宣扬“抑恶扬善”“善必胜恶”的宗教信仰。这里，简约介绍琐罗亚斯德教的哲学思想。

根据琐罗亚斯德教义：在未有宇宙的时候，就存在着善恶两大本原的对立。阿胡拉·马兹达是本体之一，是一切善的有益的事物的本原。因此，它是光明世界的主宰，它是一切光明和一切生命的源泉；是创造、善行、美德、秩序、真理和宇宙法则；它是真、善、美的象征。

阿胡拉·马兹达是创造神。它创造了天国中众多神灵和世间一切美好的事物。在阿胡拉·马兹达的创造物中，有多层次的等级差异，就是说，它们有高低、上下、优劣的区分。尽管如此，只要是赞颂任何一种善的、有益的、美的事物，都是对阿胡拉·马兹达的赞颂。因为一切真、善、美都源于它，又复归于它。

与善本原一样，还存在有恶本体。恶的本体叫做“阿里曼”，词义为“居心险恶者”。它还有一个代称叫做“安格拉·迈钮”，词义为“邪恶的教唆者”。它是人格化了的黑暗、死亡、破坏、谎言和恶行、恶思。它创造出一切愚昧、邪恶、虚伪、污秽、暴虐、破坏的行为和事物，因此是黑暗和死亡的渊薮。在《阿维斯塔》中的《亚斯纳》部分第 30 章第三、四节中咏唱道：

思想和言行自古皆有善恶之分，
只因原始之初两大本原孪生并存，
真诚者求善，从恶者乃虚伪之人。[①]

生命宝殿端起，
死亡魔窟恶端立，
来日善者在天国分享阿胡拉的恩泽，
恶者跌落阿里曼阴暗的地狱受罪。[②]

---

① 季羡林. 简明东方文学史[M]. 北京大学出版社，1987：38.
② 东方哲学论文集[C]. 知识出版社，1996：178.

据《伽泰》所述,阿胡拉·马兹达与阿里曼原是孪生。但前者在战胜后者的过程中逐渐成了宇宙的主宰者,最终变成了最高的唯一的存在。这里显现出向一神宗教过渡的趋势。善与恶两大本原之间充满了各种矛盾和冲突。“以辽阔无垠的天空作锦衣,信奉善良和真诚;心怀鬼胎的阿里曼,专事虚伪和恶行。”①它们“思想有别,言行殊异,灵魂信仰相悖,实难相容”。② 正是这两种永恒对立的力量以及它们所形成的运动,构成了世界万物有节奏有规律的变化状态。这就说明,两极的对立、冲突是绝对的、永恒的、无限的。尽管琐罗亚斯德教宣扬经过非常漫长的对立冲突之后最终善必胜恶,但是,这种胜利的结局并不意味着从根本上消灭了、取消了对立面的恶,而是指善界范围内更加纯化、净化,更有力量,使恶始终处于下风,不能够再对善界造成侵害。琐罗亚斯德教所崇尚的终极境界,是在善界中彻底消除邪恶因素,使恶远离善界。所以,琐罗亚斯德宗教中的哲学观念是典型的“二元论”。宇宙的本原起于“二”,复归于“二”。

值得注意的是琐罗亚斯德宗教哲学的二元对立论,在哲学史上的重大意义。一方面,它显示了古代人类对社会生活中善恶两种对立的现象的深刻认识,反映出人类两种截然相反的心理趋势。另一方面,它又显示了人类辩证思维最初的起步。在琐罗亚斯德宗教哲学宣扬的“二元对立”中,主要是指事物之间相互否定、相互冲突、相互消灭的关系,很少包含着事物之间的差异、联系等现象。所以,琐罗亚斯德宗教哲学的“对立”概念还缺乏多种含义。这说明,琐罗亚斯德宗教哲学的思辨力还没有达到“辩证思维”的高度,它只看到了事物之间普遍存在的对立现象,并把这种对立永恒化无限化,它没有看到对立之中的互补、互依、相互转化,以及事物之间的普遍联系和运动。所以,它的思想仅仅标示了辩证思维的最初的形态。

时至今日,人类思维能力的高级阶段是辩证思维。辩证法是辩证思维所总结出来的客观世界和人类思维运动的普遍规律。辩证法的核心是对立统一规律,它不仅强调对立面之间的“对立”,而且更强调对立面相互转化以及转化后的互补与统一。此外,辩证法还强调事物之间的普遍联系和变化发展。由于琐罗亚斯德宗教哲学没有理解到“对立”中的“互补”“互相依赖”等“同一”现象,

---

① 东方哲学论文集[C]. 知识出版社,1996:178.
② 东方哲学论文集[C]. 知识出版社,1996:180.

只看到事物之间的对立、相反现象，它的“二元论”还是粗陋的辩证法，它只是通往辩证法道路的起点而已。正如黑格尔所说，这只是“简单的列举”，“这是关于对立的详细规定的一个粗率的开始，没有秩序，没有深义”。[①] 黑格尔还说：“在这里，发展的必然性和证明是找不到的；对于二元之由统一中发展出来的理解是缺少的。普遍的范畴只是以完全独断的方式得到和固定下来的；所以都是枯燥的、没有过程的、不辩证的、静止的范畴。”[②]从思维科学的角度讲，如果没有对立面的统一，也就没有由各部分构成的、事物的整体性观念。在美学上，也就不可能出现“和谐之美”的观念。

琐罗亚斯德宗教宣扬，阿胡拉·马兹达的品性有六种表现形式，即以六位随从神的名义所显现的品质和社会功能。它们是：代表智慧和善良的动物神，代表至诚和圣洁的火神，代表威严和仁政的拯救神，代表恭谦和慈爱的土地女神，代表完美和健康的江河女神，代表永恒和不朽的植物女神。

根据《阿维斯塔》中《伽泰》部分的教义，善神阿胡拉·马兹达同显现其品性的六位大神是“七位一体”的统一体关系。在六大神中，前三位是阳性神，后三位是阴性神，这六位神统一在阿胡拉·马兹达一体之中。以社会结构而论，七位一体折射出了古代波斯军事联盟的首领部落与从属各部落之间的主从关系，这种关系在哲学上讲就是部分与整体之间的关系。这说明，古代波斯思维中，已具有了部分与整体之间和谐的辩证观念的萌芽。但是，这仅仅是善的同类之间各部分与整体的关系，而不包括对立事物之间的部分与整体的关系。

二、《阿维斯塔》二元对立模式中的审美范畴

善

在琐罗亚斯德教的思想体系中，善是表现古代波斯民族意识的元范畴。它发轫于人们对一切有益的事物的情感表达，是这种肯定性情感的最初的抽象。在这个意义上讲，“善”范畴作为波斯思想观念的逻辑起点，是人们对一切肯定的、赞许的东西的最初抽象，是对一切有益于人类的事物的总代称。同时，“善”又是人类全部创造性活动的终极目标，是人类全部有益的活动所达到的最高境界。可以说，在琐罗亚斯德教的思想体系中，“善”的范畴既是逻辑起

---

① 哲学史讲演录：第1卷[M]. 商务印书馆，1959：227.

② 哲学史讲演录：第1卷[M]. 商务印书馆，1959：233.

点，又是逻辑终点。这正应和了希腊哲学家赫拉克利特那句有名的话："在圆周上，起点和终点是重合的。"①

琐罗亚斯德教除了宣扬"二元神"论之外，根本的特点在于对善的崇拜。根据《阿维斯塔》古经中《伽泰》部分对善神阿胡拉·马兹达的性质和功能的阐释，这位大神创造了一切有益于人的生命的，有益于人类生活、生产、幸福的东西。阿胡拉·马兹达最突出的象征意象就是光和火。

火

火是人类文明生活的突出标志，对火的合理利用，是人类超越动物世界、把自然加以人化的重要表征。远古时期的人类都存在过对火和光的崇拜。印度雅利安人也崇拜火神阿耆尼。阿耆尼化身为三种形态的火，即天上的太阳（"天火"）、空中的雷电（"水之子"）、地上之火（"力之子"，即摩擦产生的火）。伊朗雅利安人则崇拜三种类型的光：天光（日、月、星之光）、空中雷电之光、地上的火光。同样，波斯人把他们所崇拜的唯一善神阿胡拉·马兹达的显现形式说成是火、光，因此，琐罗亚斯德教被称为"拜火教"。尽管被称为拜火教，实际上它却更重视对光的崇拜。在原型意象上，火与光相通，火与光一样，都具有视觉的可视性、形象性，都能产生使人温暖的热力。火与光的差别在于，光是火的升华，是火向上蹿升的结果，光比火带来更多的明亮。

光、火都是实体性的东西。但是，古代人类常常巧妙地赋予它们以精神的象征和寓意。也就是说，以类比、引申、假借、隐喻、象征等方式把光、火的实体性质转化为精神性的观念或特性。这种转化是如何进行的呢？

古代波斯雅利安人认为，光、火具有四种特性。

首先，光具有"照明性"特征，光能瞬间消除黑暗、模糊、阴影，因此，它很容易被转换成人们头脑对外部事物的清晰认知。这样，光就具有了悟性、聪敏、知识、智慧、辨别力等精神性的品性，也就成为人的精神思维能力的隐喻和象征。

其次，光能产生温暖和热力，具有激发作用。因此，光就成为了激发情绪、振奋心灵、爽朗精神的生命力的象征。人们经常把积极向上、精神爽朗的人形容为"红光满面""光彩焕发""光亮照人"的原因正在于此。

第三，火和光都能迅速地蔓延，把光明和热力扩散出去。因此，光和火就成为情绪感染力的表现和象征。

---

① 北京大学哲学系外国哲学史教研室．古希腊罗马哲学[M]．商务印务馆，1961：28.

第四,火光不断向上蹿升的特性被波斯雅利安人转换为“王权”“至上”的神圣地位等观念。

总之，物质实体的光、火，经过象征性的神话思维的转换，就成为某些原型意象，从而就把物质性的东西转换成了精神的观念。对于古代人类来说，这种转换是全方位的、普遍的、自然而然的。例如，光、火转换为道德的善，转换为“智慧”“聪明”的观念，转换为美的观念，就都是顺理成章的事了。古代波斯人在崇拜火、光的物质利益的同时，又以神话思维的方式，把火、光转化为精神性的观念，使物质实体成为象征意象和审美意象。

在《阿维斯塔》古经中,善神阿胡拉·马兹达被称为“灵光”。所谓“灵光”的审美意象有几个方面的含义。其一,是“凌驾于一切被造物之上”的神明马兹达的标志;其二,包含生命创造功能和生命力旺盛的意思,根据琐罗亚斯德教的传说,琐罗亚斯德的精液中含有“光”和“力”,从而“光”具有了生命崇拜、生殖崇拜的含义;其三,“灵光”显现为光芒、威严、壮观的景象,这景象就是美。

美

美这一范畴同善、火的逻辑关系如下:善等同于光;光等同于生物旺盛的生命力、生殖力;光等同于一切有益于人类生活、生命的东西;光等同于温暖,光等同于春天;春天等同于嫩绿;绿色等同于生命力;光等同于发光体;光等同于太阳、月亮、星辰、金属的亮光。

这样,善的事物、光的明亮形态、一切有益于人类的事物的形态、生命力的健康状态,就是美。

与善对立的是恶,恶等同于黑暗,黑暗等同于冬天,冬天等同于植物生命的枯萎,黑暗又等同于疾病、死亡和冥界,黑暗等同于一切有害于人类生活、生命的东西。恶的事物、冥冥的黑暗、一切有害于人类生活、生命的东西及其暗淡的形态都是丑。

这说明古代波斯的审美思想中,“美”是一个丰富的、涵盖广泛的概念。它同善、光、纯洁、光滑、有益的、健康的、春天、丰饶等观念是同义的,可以相互置换的。这也说明,古代波斯的审美思想总是同功利性、有益性紧密联系在一起的。古代波斯人由善的范畴生发和展开的审美观念,总是同其他表现肯定性的观念联系在一起的。这一特点,在《阿维斯塔》古经中有鲜明的表现。诗中这样赞美国王:

他有太阳一般的明眸。
在他统治期间没有死亡,
人类和动物永不衰老,
河水流不尽,草木春常在,
食物多得永远吃不了。①

在《阿维斯塔》的《亚什特》部分中,《阿邦·亚什特》赞美江河女神阿娜希塔"使牲畜繁衍,财富增加,使村社和世界兴旺发达"。②

"她使男人精液保持洁净,使女人的子宫一尘不染,使产妇得以顺利地分娩,使母亲的乳房柔软而丰满。"③而且还把江河女神拟人化,以美丽的人体形象来表现女神的美丽:

阿娜希塔像往常一样,
丰腴俊美如妙龄女郎,
细腰儿紧束亭亭玉立,
身穿华丽带褶的服装,
雍容大雅纯洁而善良。
阿娜希塔像往常一样,
手持巴尔萨姆枝条,
四角形金耳环吊在耳旁,
银项圈套在秀美的脖颈上,
她紧束细腰乳房高耸,
显得分外妖娆令人神往。④

在《亚什特》中,有一首诗描写善神、天狼星蒂希特利亚同恶神阿波莎的战斗诗,就在形象的对比中,在美与丑的鲜明反差中,表现了善与恶的冲突、美与丑的斗争:

① 季羡林. 简明东方文学史[M]. 北京大学出版社,1987:39.
② 东方哲学论文集[C]. 知识出版社,1996:166.
③ 东方哲学论文集[C]. 知识出版社,1996:166.
④ 东方哲学论文集[C]. 知识出版社,1996:168.

灿烂的、光辉的蒂希特利亚
变成一匹金耳朵的白色骏马，
配带一副金笼头
向沃鲁卡湖走去。
迎面向他跑来的是恶神阿波莎，
她变成一匹光秃秃的黑马，
耳朵是光秃秃的，
脖子是光秃秃的，
尾巴是光秃秃的，
瘦骨嶙峋的样子，
丑陋得吓人。[①]

20世纪的俄国美学家布拉金斯基写道，在古经《阿维斯塔》所使用的语言中，"'漂亮的'、'美丽的'、'壮丽的'、'幸福的'这类词是不可分割地联系在一起的，这就以某种方式证明，这些概念是互相联系，甚至在一定程度上是互相融合和密不可分的：'美的东西'就是好的、对人有用的东西。'美丽的'这个修饰语在《阿维斯塔》的诗歌中通常都伴有其他一些正面的评价：'匀称的'、'善良的'、'强大的'、'勇敢的'、'品质好的'、'合适的'、'需要的'等等。正像美学思想史上经常发生的情况那样，从关于'美'和'善'、'美'和'益'的统一的观念中，真正的美学思想便开始发展起来了"。[②]

由于琐罗亚斯德教强调在善的领域中，部分与部分之间要协调，部分与整体应当和谐的思想，这就为确立形式美的观念奠定了基础。"在形式方面，美的概念是从匀称，更确切些说，是从协调、对称、均匀，也就是'和谐'这个范畴中产生的。当琐罗亚斯德在《伽泰》中宣称，他在赞美神灵时，他将使用的赞美词是'适度的，而不是不适度的'。"[③]古代波斯人不仅在诗歌创作中注重对比、和谐、平衡、节奏等形式美，而且在建筑艺术和造型艺术中更加突出形式美的审美追求。

① ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：62－63.
② ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：56.
③ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学［M］．中国人民大学出版社，1992：57.

崇　高

古代波斯人的崇高观念体现在其建筑艺术上。

古代波斯的建筑艺术以阿契美尼德王朝时期的宫殿建筑为代表。这些建筑有居鲁士建在首都苏萨附近的帕萨尔加迪的宫殿,公元前518年大流士新建的波斯波利斯都城的宫殿。经过二千五百年的风沙雨雪的冲刷侵蚀,这些古代曾耀人眼目的巨大建筑现今大多已是一片废墟。波斯波利斯宫殿还残留一些巨大的立柱、宽阔的石阶和平整的仪仗大道,尽力向人们证明昔日的辉煌。偶尔游荡到这里的现代人完全可以想象当年这些建筑何等金碧辉煌和巨大壮丽。这些建筑所透露出来的波斯人的美学追求,可以归纳为两点。

第一,建筑气势宏大、雄阔、壮观,显示出崇高的观念。

居鲁士的都城帕萨尔加迪的宫殿占地广阔,各幢建筑之间的间距很大,给人以空阔之感。城墙高大厚实,墙厚达四米。居鲁士宫殿中的接见大厅外部建有埃及式的宽阔的柱廊,大厅四周建有高塔,大厅内部耸立着许多高高的立柱,就像埃及卢克索城的卡纳克神庙一样。

大流士兴建的都城波斯波利斯中,有他的后继者克谢尔克斯王修建的巨大而豪华的宫殿。这组建筑群也是以巨大雄阔为特点。它标志着古代波斯建筑的顶峰。整个皇宫建筑在广阔而巨大的岩石平台之上。平台高13米,长约500米,宽约300米,面积大约相当于25个现代足球场。建立在平台前部的接见大厅可容纳一万人。这个宫殿建筑运用了大量的立柱。接见大厅就被称为“百柱大厅”。柱顶都采取一个动物身体两个头首的样式。动物的身体主要是牛的身和狮子的身体,两个头首采取了两个反向而对称的牛头或鹰头的样式。但是,波斯人没有采用美索不达米亚建筑所惯用的拱门和圆顶形式,而是吸取了埃及建筑的圆柱和柱廊的形式,然而,圆柱上的石槽及装饰则汲取了希腊多利亚石柱的风格。

这座宫殿群有数量很多的厅室和房间,气势令人惊叹。如今,这座宫殿群只有东北角落的阶梯和墙壁上的浮雕保留得较完整。这种宏大雄阔的建筑,在体积和数量上都显示为超常的巨大感,它们给人以威严感、压迫感、神秘感,使人觉得自身的渺小和软弱。这就是崇高对象所引起的审美情绪,而这正是波斯王所力求达到的心理效果。

第二,宫殿建筑结构及其装饰讲究秩序感、对称性和装饰性变形。

就波斯波利斯都城的克谢尔克斯王宫殿的整体布局而言,它的各个部分疏

密相间，井然有序。每个建筑群和建筑群中的每一座宫殿之间几乎都呈矩形，它们既各自独立，又相互联系，显示出强烈的节奏变化感。数量众多、排列密集的石柱厅堂同空旷宽阔的方形广场形成了强烈的对比。雕刻精美，光洁细致的石柱重重密密，使人感到既有纵深感又有神秘感，给人以压抑和威逼的感受。

台基两边对称而向上的斜坡道，显得宽敞而严谨，颇有仪仗大道的风格。台基的石墙壁上分三层刻有精美的浅浮雕。这种分层塑造形象的方法，很像埃及的壁画和浮雕的"隔层法"结构，不过比埃及的壁画和浮雕更加富于装饰性和严整性。这些浅浮雕由行进的士兵和进贡朝拜的仪仗队列组成，分别从台基两边向中心行进。人物的脸都朝向行进的方向。浮雕人像采用严谨有序的直线型结构。三个隔层所表现的进贡和朝拜的行列错落有致，不显僵化呆板。每层的队列中，人与骆驼和牛在数量上疏密有序：四人之后就有一头骆驼或者三人之后就有一头牛，显示了整齐一律的秩序美。其中，牛和骆驼的形象矫健有力，栩栩如生。斜坡道前面的三角形石墙上雕刻的狮子扑咬野牛的浮雕，不仅严格对称，而且生动如实，颇有装饰性，这一场景不再给人以亚述王宫同类题材的浮雕中那种惨烈感和血腥感。总之，波斯波利斯整个宫殿群的建筑线条都非常明快简洁，有清晰爽朗的视觉效果。这足以使人感受到波斯王宫建筑的美学风格和艺术水平。

象征与隐喻

中世纪波斯诗歌深受伊斯兰教苏非派的神秘主义观念的影响，象征与隐喻成为波斯诗人表现其审美观念的重要的手段。

神秘主义是指相信以某种神秘的直觉方式，能够体验或洞察到某一永恒的实体（神）的存在的信仰。神秘主义者往往宣称个体同"无限"能够达到直接的同一，即达到神人无差别的神秘心境。几乎所有的东方宗教哲学都有神秘主义的色彩，信众都追求与绝对的本体（神）的直接合一。伊斯兰教中的苏非派就是神秘主义的宗教哲学派别。这一派别来源复杂，它广泛吸收了波斯宗教、波斯民间习俗和希腊的新柏拉图主义以及印度教苦行的修炼方式和瑜伽思想等多种神秘主义的思维成分，并不断地加以系统化、理论化。

"苏非"一词有多种词源。有的认为是源于阿拉伯语"Suf"一词，意为"羊毛"，因信徒都穿粗糙的羊毛衣以示俭朴而得名；有的认为由"清净"（Safa）一词而来；有人认为来源于"Sufiy"（"智慧的"或"虔诚的"）一词；又有说它来源于"高位"（Saff），即指真主安拉处有高位等。大多数学者取"羊毛"一词来解

释苏非派的名称，因为苏非派的的确确是以俭朴、苦行、淡泊、出世的人生态度为根本的特点。

苏非派的思想和行动主张都是针对公元7—8世纪时期阿拉伯倭马亚王朝宫廷和社会生活中那些惊人的声色犬马、骄奢淫逸的风气而来的。苏非派的信众主动舍弃现世享受，奉行清贫生活，主张苦行和禁欲。他们坚持以冥想的方式同绝对的神交往、对话，坚信在孤独的冥想中，在宁静的出世状态中，能够使自己体验到与神同一的美感和愉悦。在哲学上，苏非派否定现实世界的真实性和真理性，认为现世仅仅是过眼云烟、倏忽即逝的存在；永恒的存在则是安拉的世界。苏非派中先后产生了不少著名的学者，他们使苏非派的理论逐渐系统化和完善化。

其中，著名的女学者拉比尔·阿德维亚首先引进了“神爱”的观念。她不分昼夜地独白坐在房顶平台上向真主礼拜并倾诉内心的情感。她宣扬说：真主安拉是永恒的美，通向安拉的最佳的道路就是对安拉的爱。因此，爱成为苏非派神秘主义的根本要素和精髓。拉比尔·阿德维亚称呼真主为“我的希望”“我的至爱”。人们曾问她，是否热爱真主、憎恨魔鬼。她回答道：“我对真主的爱已经使我不准让自己带有对撒旦的恨。”在另一个场合，先知在她的梦中出现，问道：“哦，拉比尔，你爱我吗？”她的回答是：“哦，真主的使者，难道有哪个不爱你吗？可是，我对全能的真主的爱已经使我的心充溢到这样的程度，以至于在它里面没有任何余地留给对其他任何人的爱和恨。”①

我们从以下几行诗句就可以看出拉比尔·阿德维亚对真主的爱的炽热的程度：

> 我以两种爱爱你：
> 感情的爱和被你作为爱的客体而有价值所激起的爱。
> 至于感情的爱，
> 它确实是你的名字的反复出现，
> 而不顾其他任何事物。
> 至于对有价值的爱，
> 它是你在其中揭开面纱以至于我能看到你的那种爱。

---

① [美]马吉德·法赫里．伊斯兰哲学史[M]．上海外语教育出版社，1992：258.

可是，
我的不是对这或彼的崇拜。
但你的是对此或彼的赞扬。①

以抒发炽热爱情的方式来表示对神的崇敬，来表达与神合一的美好愿望，真可谓独创、大胆和罕见。这种滔滔洪水般的激情表达方式，就是对传统宗教的冰冷、森严的情感模式的超越，第一次使宗教信仰具有了妖艳和奇异的色彩。著名的苏非派神秘主义者哈拉捷以这首诗阐述了他的“神我合一”的宗教观：

我就是那我所爱者，我所爱者就是我。
我们是两个灵魂，同住在一个躯体中。
如果你见到了我，也就等于见到了他。
如果你见到了他，你就见到了我们俩。②

苏非派教徒都像那些狂饮了神酒的痴迷不醒者。正是像拉比尔·阿德维亚这一类信众如醉如狂的宗教激情，引发了许多波斯诗人汪洋恣肆的怪异的想象力，赋予诗人以把玩语言的魔力。这一时期的波斯诗人往往都以翻江倒海般的激情来描写内心的感受，表达人与自然生命的共振共鸣。他们的想象千奇百怪，诗歌语言绮丽诡谲，甚至大胆到这样的程度：以炽热的性爱行为来象征最崇高的宗教意象，以女性的人体美来比喻神的迷人魅力，以爱情的甜言蜜语来替代最神圣的宗教之爱。苏非派表情达意的诗性方式，使他们在长期的发展中形成了一整套独特的象征性的“密码话语系统”。

古代波斯大诗人哈菲兹的诗歌中含有大量的隐喻和借喻，甚至谜语，因此，人们常常利用他的诗句来占卜，从其中暗示的意象来猜测吉凶福祸。所以，哈菲兹的诗集又被称为“命运史册”，被哈菲兹称为“彼岸世界的喉舌”。如果现代的研究者能破译或解读这些密码话语，把其中的明喻、暗喻、寓意加以揭示或阐明的话，就可以更深刻地领悟、洞察其中的意蕴。

在苏非派神秘主义诗歌中，或是在深受其影响的波斯诗人的诗歌中，“夜

① ［美］马吉德·法赫里．伊斯兰哲学史［M］．上海外语教育出版社，1992：258．
② ［锡］L. A. 贝克．东方哲学的故事［M］．江苏人民出版社，1998：263．

莺”是指玫瑰的新娘;“睡眠”是指沉思;“芳香”意味着神灵;“亲吻”和“拥抱”意指与真主达到了同一,达到了人神无差别境界;“美”即指神的完美迷人;“头发辫”是指上帝光荣伟大的魅力的影响;心爱之人的“嘴唇”是指神的深不可测的思想和谜团;爱人脸颊上的“黑痣”代表人与神、人与某事物之间完美的结合。例如,苏非派诗人有这样的诗句:

为了我爱人面颊上的黑痣,
我愿放弃堡克哈拉城和萨玛尔堪德城。①

人们不知不觉突然迷失了自己,
在一阵狂喜之中,面对一座现世的圣坛,
那灵光只是上帝的影子轻轻一闪。
不用等到你神秘的美丽从莱拉的面颊上,
猛然出现,她才会将玛吉南的爱情之火点燃……
因为爱和被爱都只出自于你,
不是那美丽——那世间的美丽,而是幕幔,
将你天国的神秘深深遮掩……②

苏非派神秘主义诗歌创作在审美意象的创新上,在象征手法及诗歌技巧上,都对波斯诗歌有明显的推动作用,以致人们在吟咏波斯诗人的诗歌时,很难区别它们究竟是爱情诗还是神歌。例如,著名的苏非派神秘主义诗人牟拉维这样写道:

请为她弹琴奏曲,拨动她的心弦,
使她这绝代佳人仍回“月宫”中来!

她在哪里出现,哪里的美女不再漂亮;
喻她为太阳,别的美女之“灯”便无光彩。

① [锡]L. A. 贝克. 东方哲学的故事[M]. 江苏人民出版社,1998:258.
② [锡]L. A. 贝克. 东方哲学的故事[M]. 江苏人民出版社,1998:261.

快呀！快让你热情的明眸入睡吧——

它正像烈火炙烤我的心儿和双眼！①

这充分说明，波斯苏非派诗人思想情感的表达方式是象征性的。所谓“象征一般是指直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身看，而是就它所暗示的一种较广泛普遍的意义来看。因此，我们在象征里应该分出两个因素，第一是意义，其次是这意义的表现。……这里的表现，即感性事物或形象，很少让人只就它本身来看，而更多地使人想起一种本来外在于它的内容意义”。② 用通俗的话来说，这就是“借此而言彼”，即以间接的曲折隐晦的方式来传情达意。人们对象征物的认识，也就只能抛开具体形象去猜测、领悟形象背后所暗示的意义。这正是苏非派诗歌意蕴深远的原因所在。

总体上讲，苏菲派的诗歌的美学特征表现在这样几方面：具有神秘主义哲理性，理融于情，意蕴深远；情感真挚动人，具有缠绵悱恻的情调美，且有强烈的感染力；大量运用象征、比喻、暗示等手法，思想含义显得模糊、朦胧而含蓄，具有朦胧美；意象奇特而生动，富于想象力和创新性。

第三节 阿拉伯伊斯兰民族的审美意象与审美范畴

就探索古代阿拉伯民族的美学观念而言，根据历史发展的情况，可以划分为蒙昧时期的审美思想和伊斯兰文明时期的美学思想这两个阶段。这两个阶段都同阿拉伯民族的宗教和哲学思想观念的发展同步。

伊斯兰时期的阿拉伯人的审美思想是建立在伊斯兰教的宗教哲学的基础上，是伊斯兰精神在审美上的表达。所以，前后两个不同时期的阿拉伯人的审美思想差异很大，表达美的方式也不尽相同。我们分两个部分来论述这两个时期的审美意象和审美范畴。

蒙昧时期的阿拉伯人信仰的是原始的拜物教和多神宗教。他们对事物的感觉和认识，是建立在万物有灵、万物有生命观念之中的。“贝都因人的宗教，

---

① 波斯古代抒情诗选[M]. 张晖译. 上海译文出版社，1988：44－46.

② [德]黑格尔. 美学：第2卷[M]. 朱光潜译. 商务印书馆，1979：10.

是闪族信仰的最古老而且最原始的形式。"[①]"贝都因人的宗教,像其他形式的原始信仰一样,主要是精灵论。……即使在神灵的概念形成之后,树木、水井、山洞、石头等自然物,仍然是圣洁的,因为这些自然物构成了媒介,崇拜者要通过它们才能与神灵发生直接的联系。"[②]贝都因人崇拜地上一切有生命的东西,然而最崇拜的是月亮、星星。

一、蒙昧时期的阿拉伯民族的宗教信仰

蒙昧时期阿拉伯人的生活方式是封闭的,其宗教是氏族部落宗教,它是从原始宗教脱胎而来的、以信奉自然物的拜物神教,因此也是多神教。这种宗教崇拜方式以阿拉伯半岛西部的希贾兹(汉志)地区和中部的内夫得地区最典型。这种拜物宗教具有原始的图腾崇拜性质,他们所崇拜的对象是沙漠和草原生活中对人和家畜来说,弥足珍贵的东西。这些东西在茫茫的沙漠中往往起着延续人的生命的作用,或有利人们生活的作用。例如,判定方位、掌握时间、观察气候变化等作用。有的是生存人们生活所直接依赖的对象,如泉水、山洞、石头、月亮、星辰、兀鹰、公鸡、树林等。

沙漠里的水井,有清洁的、能治病的、活气的凉水,故在很古的时代已变成一种崇拜的对象。……绿洲和沙漠之间的强烈的对照,或许使他们得到神灵各有所司的最早的明晰概念。可耕地的神灵是慈祥可亲的;不毛之地的神灵是狰狞可畏的。"[③]"贝都因人认为,沙漠里充满了许多性格残暴的有生命的东西,这种有生命的东西叫做'精尼'(jinn),就是精灵。精灵与神灵的区别,不在于它们的性质,而在于它们对人的关系。神灵大都是友好的;精灵都是敌对的。"[④]

可见,阿拉伯人的拜物宗教原本出于他们极为实用的、功利性要求,这种功利观念直接影响到他们审美思想的功利性。对于蒙昧时期的贝都因人来说,凡是有利于生命和生活的东西都是可亲可敬的,都是善的和美的,都是令人产生愉悦情绪的;凡是有害于人的东西,都是可憎可恨的。这种情绪,就是审美感产生的基础。这些受到人们崇拜的有益于人的自然事物的形象和形式,也就是美的意象。对于蒙昧时代的阿拉伯人来说,这就是美的"有意味的形式"。

---

① [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:112.
② [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:113.
③ [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:113.
④ [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:115.

蒙昧时代的阿拉伯人除了拜物宗教外，还崇拜另外的、具有精神性的神。这些神主要是麦那(Manah)，意思是司“命运”的女神。是母系时代就开始崇拜的女神。其次是“胡伯勒”(Hubal)神，“胡伯勒”的词义是蒸汽、精神；他是男性的主神，具有人的形象。还有一位神就是麦加城最首要的、也是最古老的神——安拉(allah, al - ilah)，就是“上帝”的意思。安拉的名称很古老，在公元前5世纪的阿拉伯铭文中就有“安拉神”一词。在伊斯兰教之前，麦加人已认为，安拉是造物主，是最高的养育者，他是人们处在特别危急的时候可以呼吁的、能拯救你的神。这些神具有精神性，但基本上也是维护人的生存和生命的保护神，具有直接的功利性质。

二、蒙昧时期的阿拉伯人的诗性思维对审美观念的影响

蒙昧时期的阿拉伯人的思维方式，基本上也是诗性的思维，原始思维的成分浓厚。具体表现在以下几个方面：

首先，他们缺乏逻辑性的推理思维。

这表现为缺乏逻辑的因果观念，对待问题往往从事件之外寻找原因。贝都因人相信集体表象，按照集体表象的原则而不是按照事实的逻辑去办事。

例如，当某人生了病，他不是去服药，而是按照本部落的传统说法(集体表象、传统的群体观念)，去请求族长，用他的血来治病。或者相信生病是受到病魔或精灵的侵扰，要治病，只要通过巫术驱除病魔就可以了。再如，贝都因人相信，把污秽的东西或死人的头骨放在精神病人的身上，就可以治好精神病。“诸如此类的事，只要本部落中流行的，他们便认为是天经地义，毫不为奇。”①

就从事件之外寻找原因而言，阿拉伯文学中有一个著名的典故，即“哈瓦纳格宫殿”的故事：在这座宫殿的顶上，有一块特别的石砖，如果它被稍微移动，整个宫殿将立即坍塌，唯一知道这个秘密的人被国王暗杀了。一座宫殿是否坍塌，仅仅维系在屋顶上的一块砖上，这是完全不符合逻辑的，但是阿拉伯人坚信此中的真实性。这种思维方式，对于阿拉伯人的想象力起着重要的激发作用，这种思维训练了阿拉伯人往往按照情感意愿去想象，而不顾事实的逻辑去分析、去表现。这就是阿拉伯诗歌重直觉、重激情的思维原因。

其次，阿拉伯人的思维缺乏对现象的分析和普遍性的概括、归纳，而更多地

---

① ［埃］艾哈迈德·爱敏．阿拉伯—伊斯兰文化史：第1册［M］．商务印书馆，1982：42.

是运用原始思维的具体性思维方式。

对现象进行分析归类并加以普遍性的概括和总结,这是哲学的思辨和分析性思维方法;而思维不脱离具体事物的性质和物象,这是具体性思维,即诗性的思维。在阿拉伯语词典中,关于骆驼的词汇多达 176 页之多,关于骆驼的一切都有极为细致而琐碎的称名,相比较之下,抽象词汇就少得多。“阿拉伯人出于天性,不近哲学,不懂哲学。”①“阿拉伯的哲学家,为数极少,他们的哲学多半是零碎的印象,思想的残影。……阿拉伯人和印度人颇多近似,其相似之点是,研究事物,只论其特征,作概括的判断,多半由本能与印象得来。”②“希腊人研究的问题,也是他们的哲学建立在整体的、全面的基础上的问题。阿拉伯人呢,无论在蒙昧时期或在伊斯兰时代,都不是这样研究宇宙的,他们的思想并不长于作整体的、全面的研究与观察;他们的观察只局限于周围的事物;眼见一物,心有所感,便作诗歌,或发为格言,或编为谚语。……至于对一桩事物作整体的观察,作缜密的分析,那是和阿拉伯人的思想不适应的。”③

这种诗性的思维,决定阿拉伯人在观察对象时、在思考问题、在安排事物时,具有“推理不精细,结构不紧密”的根本特点。这一特点决定了其文学创作的方方面面。例如,“诗歌和其他文学作品的逻辑性不强,结构不紧凑。然而,这正是贝都因人的思维方式及思想特征,它赋予了阿拉伯文学以一半独特的美学价值。注意力局限于某一具体事物上,这有助于了解它深邃的内涵”。④ 艾哈迈德·爱敏指出,面对一首阿拉伯的长诗,如果删掉其中某部分,或将句子前后倒置,加以某些改变之后,除非专家,其他人一般不容易发现句子或结构上所发生的改变。即便是阿拉伯人的演说稿,也往往缺乏逻辑性,其中只是一些美妙的词句如散落的珠子,掷地有声,光灿夺目,却没有把这些珠子穿连成串。所以阿拉伯诗歌尽管妙语满篇,却无主题。就连著名的《一千零一夜》的结构也是缺乏内在的有机联系,其一个故事中套着另一故事的叙事方法,也正是古代人类在原始思维的完整性思维特征制约之下具有的叙事方法。原始叙事方法的根本特点正是在于:叙述故事的情节和事件的过程时,细致琐碎,面面俱到而缺乏主干和重点。阿拉伯诗歌中的叙事诗大多具有这一特征,这是诗性思维所

① [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第6册[M]. 商务印书馆,1999:115.
② [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第1册[M]. 商务印书馆,1982:44.
③ [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第1册[M]. 商务印书馆,1982:45.
④ [黎]汉纳·法胡里. 阿拉伯文学史[M]. 人民文学出版社,1990:21.

制约的结果。

第三，阿拉伯人习惯运用象征性的比喻的思维。

蒙昧时期的贝都因人生活环境恶劣，视野狭窄，彼此隔绝，面对单调的自然环境和单调重复的生活场景而缺乏想象的激情。他们往往以对事物的描绘代替想象。在这种详尽的描绘中往往用比喻的方法来说明某些想法或心思。他们的"描绘中多用比喻，用类似的事物来比拟想要说明的事物，诗人用比喻的各种格式和其他多样化手法来创作自己的诗歌，用以表达自己的思想。……蒙昧时期的诗人的比喻中还多铺陈和旁述，就是用甲物来比喻乙物，然后乙物被扔到一边，抓住甲物描绘一番"。[①] 例如，5—6 世纪时期的悬诗诗人阿比德·本·艾布赖斯在写骏马的诗中，把骏马比喻为草原上的秃鹰，此后，他不再描写骏马，而完全对秃鹰的形象加以非常具体的描写，在诗句中，实际上以秃鹰替代了骏马，但实质还是以秃鹰来象征骏马的速度。

尽管沙漠生活单调贫乏，但贝都因诗人的比喻却用得神奇诡谲。他们描写双目流泪时，就把两眼比喻为两只盛满水的水桶；用土地歉收的损失来比喻战争的重大损失；描写战争及其灾难的后果时，把它们比做多产的动物，一年受孕两次，而且每次都是双胞胎；把战争对人的伤害比喻为被磨所碾磨的粮食等。正是这种象征性的比喻思维，才使阿拉伯诗歌语言神奇巧妙，格调新颖。

这种比喻的习惯，成为阿拉伯民族表情达意的传统手段，一直延伸到伊斯兰时代。在《古兰经》第二章（黄牛）中就有安拉善于用比喻来说理的文字："真主的确不嫌以蚊子或更小的事物设任何譬喻；……他以譬喻使许多人入迷途，也以譬喻使许多人上正路；但除悖逆者外，他不以譬喻使人入迷途。"这说明阿拉伯人习惯用比喻表情达意的思维特征。

蒙昧时期的诗性思维是一种难以改变的思维定式，它主导着阿拉伯民族的审美意识和艺术表现的独特性。（要补充说明这些思维形式，在哪些方面如何影响审美观念和艺术的。）

三、蒙昧时期的阿拉伯人的审美意象

阿拉伯人在诗性思维的主导下，形成了许多审美意象。这里择其一些重要的审美意象予以介绍。

---

① ［黎］汉纳·法胡里．阿拉伯文学史［M］．人民文学出版社，1990：38.

月亮、星辰

崇拜月亮和星辰是游牧社会的象征。“贝都因人特别崇拜星宿的信仰,是以月亮为中心的,因为,他们在月光中放牧他们的牲畜。月亮崇拜是游牧社会的象征,而太阳崇拜是较晚的农业阶段的象征。”①古代阿拉伯半岛南部的(阿拉比亚人)阿拉伯人的“宗教,就本源来说,是一种拜星教,崇拜月神的仪式是普遍的。月亮有各种不同的名称,……在万神庙里是居于首席的。月亮被认为是一个阳性的神,地位高于太阳,太阳是他的配偶。……从这一对天体的配偶,生出其他许多的天体,都被认为是具有神性的”。②

月亮和太阳地位的这种安排完全在于阿拉伯人对于沙漠的自然环境的深切感受。沙漠里的白天烈日炙烤,大地如焚,人畜几乎无法外出活动,而夜晚则是凉风幽爽、皓月当空,人们都在月色下从事各种活动,月亮和星辰不仅给人们带来惬意的凉爽和光明,而且对于空间方位的判定有重要的作用。当今的信奉伊斯兰教的鲁苇来部族的贝都因人还如此认为:“他们的生活是受月亮支配的,月亮使水蒸气凝结为慈爱的露水,滴在牧场上,使植物有生长的可能。他们认为,太阳恰恰是相反的,它喜欢摧残贝都因人和一切动物、植物的生命。”③

由于月亮和星辰对人的巨大的益处,使它们成为阿拉伯民族最依恋和赞助美的对象,成为了美的意象。至今,阿拉伯各民族的国家,绝大多数都以月亮和星宿作为他们神圣的国家观念的象征,是有着深刻的心理原因的。

太　阳

与游牧民族对待月亮和星辰的态度相反,处于农耕生产中的阿拉伯人则对太阳有更多的肯定和赞美。例如,在古代,处于阿拉伯半岛北端的巴尔米拉人也是阿拉伯人的一支,他们是农耕社会的生活方式,他们的宗教就具有显著的太阳崇拜的特征。这种崇拜观念是受到巴比伦文化的深刻影响后形成的。但是,在整个阿拉伯伊斯兰世界中,对太阳的崇拜处于极其次要的地位。

但是,随着阿拉伯民族逐渐走向定居生活和采取农耕的生活方式,太阳对植物的重要作用逐渐被人认识,因此,人们对太阳的崇拜也得到了加强,太阳也成为了美的对象。但是,在阿拉伯人的心中,太阳却永远无法取代月亮和星辰的地位。

---

① [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:114.

② [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:68.

③ [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:114.

水

自古以来,阿拉伯半岛的土地除开沙漠就是草原和绿洲。如果说沙漠是一望无垠的大海的话,那么,草原绿洲就是大海中罕见的稀稀拉拉的小岛。能够维持人类赖以生存的这些绿洲和草原的根本原素就是水。水是万物生命的源泉,是生命的根本。“争夺水草的剧烈竞争,是一切争端的主要起因的核心,这件事使沙漠里的人民分裂成许多互相残杀的部族。”[①]对于阿拉伯人来说,有水就有生命,就有惬意的生活。

阿拉伯半岛上的水,有河水,有泉水,有雨水。大暴雨形成山洪,临时暴发的山洪把大地冲刷出一条条的深沟。这些深沟叫做“瓦迪”(Wadi),水却很快地在地表流失,有的水渗透进地下。所以,阿拉伯半岛上没有河流网,只有瓦迪网。

泉水是阿拉伯人最崇敬的东西。它清澈纯净。泉水对生命的重要意义以及它的纯净,形成阿拉伯民族对“纯净”的美的观念,对纯净美的追求。

“沙漠里的水井,有清洁的、能治病的、活气的凉水,故在很古的时代已变成崇拜的对象。据阿拉伯的著作家说,渗渗泉[②]在伊斯兰教之前就是圣洁的”、被人们崇拜的对象。[③] 旅行者来到渗渗泉,都会把泉水带走,作为重要的圣洁的礼物赠送亲朋好友。

伯耳勒神是源泉和地下水的神灵,自古以来一直受到人们的崇拜。直到今天,阿拉伯人的庭院中,如果没有天然的泉水,也要人为地制造出一股泉水。泉水是美的象征。

绿色植物

绿洲是生存所依赖的地方。绿色是生命的色彩。古代的贝都因人在雨季来临时,逐水草而居,依水草而生。在他们的观念中,绿色就是生命的色彩。绿洲中人们和牲畜赖以生存生活的棕榈树、枣椰树、水草、小麦、大麦、葡萄等都是绿色。绿色又代表宁静、和平、富足。所以,对于阿拉伯人而言,绿色绝不是简单的物理学的色彩观念,而是文化学意义上的生命的色彩符号,是美的意象。这种传统的色彩美感一直延续到伊斯兰时期。至今,绿色就是伊斯兰教的色彩符号。

---

① [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:27.
② 渗渗泉 Zamzam——是麦加的克尔白天房旁边的一股清泉的名称。——引者注。
③ [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:113.

骆　驼

美国历史学家希提介绍说：在古代，骆驼是贝都因人最适用的、最有益的生存的伙伴。"就游牧人的观点来说，骆驼却是最有用的东西。假使没有骆驼，就不能设想沙漠是可以居住的地方。游牧人的营养、运输、贸易，无一样不依靠骆驼。新娘的财礼、凶手的赎罪金、赌博者的赌注、酋长的财富，都是以骆驼为计算单位的。骆驼是贝都因人忠实的朋友，是他的心腹，是他的养父和养母。驼乳可以解渴，驼肉可以充饥，驼皮可以做衣服，驼毛可以织帐篷，驼粪可以做燃料，驼尿可以当生发油，还可以做药。在游牧人看来，骆驼不仅是沙漠船，而且是真主的特赐。……穆西尔说，鲁韦莱部族的成员，在某种困难的情况下，差不多人人都喝过驼胃里的水。在危急的时候，他们就宰一只老驼，或者把一条棍子插入某只驼的喉咙里，使它把胃里的水吐出来。……骆驼在阿拉伯人的经济生活中，起着重要的作用。……阿拉伯的骆驼，最能耐渴，饮水一次之后，在冬季能旅行二十五六天，在夏季能旅行五六天。"①

此外，骆驼温顺善良，不攻击人。它们对人类只有奉献而少索取，是沙漠中的人类最好的生活伙伴。人们对它们有深切的亲近感。骆驼是阿拉伯人的审美意象。

石　头

古代闪族的宗教，就是以崇拜石头和泉水为中心发展起来的。到6世纪时，在阿拉伯人的宗教信仰中出现超越部落的地方性神灵崇拜。这就是阿拉伯人所崇拜的"玛那"，即圣石地。这片圣石地出产黑色石头，它象征着执掌人们命运的死亡之神。人们围绕圣石进行朝拜，向圣石献祭；当远离圣石时，就朝着它的方向崇拜。此外，被称为"拉特"的祭坛是一块呈长方形的白石，位于塔伊夫附近的瓦吉谷地；被称为"欧扎"的祭坛设在麦加东面奈赫莱的一个山洞前，由三棵树组成。这三个崇拜地，被称呼为"真主(神)的三位女儿"。对圣石的崇拜大约基于这两个原因：石头在沙漠和草原中有确定方位的功能；沙漠人常常见到天上的流星，阿拉伯人认为，这是来自天上的神灵，因此对某些色彩特殊的石头有神秘感、神圣感。

最有名的石头崇拜就是对于麦加圣地的"克尔白"圣石的崇拜。很早，阿拉伯民族的先人就崇拜"克尔白"圣石了。约生活于公元前60年前后的罗马

① [美]希提．阿拉伯通史：上册[M]．马坚译．商务印书馆，1979：22－23.

历史学家狄奥多罗斯·西库卢斯(D. Siculus)就谈到过阿拉伯人对这块圣石的崇拜。克尔白圣石是古代从天而降的一块黑色的陨石。它降下时是一团巨大的火球,坠落在麦加峡谷后才熄灭。人们因从天而降的"天火"惊讶不已,将它称之为"阿丹时代由上天降下的黑石"。从此,年复一年,远近的阿拉伯人都越过沙漠来到麦加峡谷朝觐黑石,并把绵羊、骆驼等当做祭品供奉在黑石前。

伊斯兰教兴起后,这块圣石又被赋予了神圣的含义,它成了"安拉"的使者。

克尔白(Ka'bah)是一块黑色的石头,大致呈立方体,"克尔白"的名字的意思就是立方体。克尔白建筑早期是一个简单朴实的建筑,原来没有房顶,后来才修建成了一个大的立方体建筑。黑色的克尔白圣石安放在这个建筑东南角高处。这个高度使得朝圣者们在围绕这个大的立方体建筑七圈之时,可以亲吻到它。

这块黑色的圣石成为天下最有名的石头。它是阿拉伯民族心中最美的意象。

四、伊斯兰时期阿拉伯民族的美学观念

公元622年7月16日是伊斯兰历的纪元元年。它标志着先知穆罕默德创建的伊斯兰教从一个民族中的一种宗教,转变成了国家宗教,"伊斯兰教本身,已变成国家了"。[①] 从此,翻开了阿拉伯文化和美学、艺术的崭新的篇章,阿拉伯民族进入伊斯兰时代之后,尤其是它的文化艺术在经历了8—9世纪的阿拔斯王朝时代的繁荣、灿烂的时期之后,他们的文化思想、美学思想和艺术创造得到更加迅猛的发展。文化是隔绝不断的河流,把阿拉伯民族的美学思想分为两个时期,只是人为的举措,以便于研究和讲述。值得指出的是,蒙昧时期(公元前115年—公元622年)阿拉伯人的思维方式和某些最基本的审美观念一直影响、延伸到伊斯兰时期。

"……在伊斯兰教时代,精灵的数量增加了,因为拜物教的神灵降级后,都并入精灵的行列了。"[②]由于相信万物有灵,阿拉伯人就相信一切存在着的东西互有联系,但是,同蒙昧时代不同的是,阿拉伯思想有了大的提升,这就是强调

---

① [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:135.

② [美]希提. 阿拉伯通史:上册[M]. 马坚译. 商务印书馆,1979:115.

“宇宙是有生命和灵魂的。它借不同的存在物而呈现不同的外观、形式和等级,但其本质只有一个”。[①] 这个唯一的本原、本质就是真主安拉。这种宗教上的绝对一神论反映出哲学思想上的唯一的绝对本质论。这是一个重大的变革。

根据这“绝对一元论”的内在逻辑,在美学上,抽象的审美范畴超越了审美意象的地位,美学范畴出现了序列化的趋势。那么,伊斯兰美学的逻辑起点是什么呢? 就是真主安拉。

伊斯兰教的基本教义:

第一,除安拉之外,再无神灵。

这是穆斯林神学中最重要的信条。其意思是说:真主是独一的、至高无上的(绝对的存在者),他先于万事万物而存在(不仅时间上在先,而且逻辑上在先),无所不有(自身圆满,富足而不假外求),无所不知(最高的智慧),无所不能(唯一的全才)。真主是创造者(造物主),又是唯一的仲裁者(公平和正义施行者);真主是救世主,他在世界的毁灭中拯救穆斯林信徒,并将他们安置在天国里。

第二,穆罕默德是安拉的使者(或先知)。对于广大的穆斯林来说,真主必须通过先知来展示自己,不然人们就不可能知道真主。真主会给自己留下证人,因此就会有一批先知出现。但是,穆罕默德是所有先知中最后一位和最伟大的一位。穆罕默德是一个凡人,不是神,但他是一个尽善尽美的人;他同真主意志相通,但在本质上又不同于真主。

第三,穆斯林应当遵守种种规范,实施种种善行。

第四,穆斯林应当承担起宗教责任。例如要坚持以下五种功课(五功,即“五柱”):

念功(Shahada):要求穆斯林经常口诵“清真言”:“除安拉外,再无神灵。穆罕默德是安拉的使者。”

拜功(Salat ,礼拜):穆斯林每天要在不同的时节间段中,面朝麦加方向礼拜五次。

课功(Zakat,天课):其意思是自愿施舍。一方面是主动地扶困济贫,另一方面是主动缴纳赋税。天课曾经是穆斯林的一项普遍性的和强制性的义务。现在穆斯林世界各国政府一般规定,天课为每人(或每户)在年岁末交纳一年

---

① [埃]穆罕默德·高卜特. 伊斯兰艺术风格[M]. 一虹译. 中国人民大学出版社,1990:24.

的积累的2.5%的现金，由政府征收。

斋功(指"斋戒")：这是穆斯林必须履行的义务。在斋月，每天从日升到日落，严禁饮食。

朝功：即朝觐，每一个有条件的穆斯林，一生中都必须朝觐麦加圣地一次。

伊斯兰教给阿拉伯民族带来了崭新的启蒙思想和文化形态，同时也带来了绝对一神教的教义和伦理道德规范，也由此确立了一神论的美的本体论。

伊斯兰教内部曾因为对教义的不同阐释，而划分出多种宗教哲学的派别，但是，他们对安拉的"绝对""永恒""崇高"等性质的见解都是一致的，在这一根本出发点上不存在分歧。埃及的伊斯兰学者穆罕默德·高特卜说："伊斯兰世界观首先是对真主的认识，然后探讨世界存在的各种形式和内容。……伊斯兰世界观最终回到对主的本质的认识。"①因此，要论证伊斯兰的美学观念，其逻辑起点就是伊斯兰宗教哲学的本体论。伊斯兰时期阿拉伯美学范畴的元范畴就是美的本原——真主安拉。真主安拉就是绝对美的美。

我们从其绝对本体论上可以推导、总结出以下几个重要的美学范畴：

绝对美

古代阿拉伯人生活在空旷的沙漠中的绿洲之中，行走在茫茫无垠的沙漠中。他们容易从无尽的寂寞中产生神秘的精神体验，容易对无限延伸的天和地加以遐想和崇拜。

埃及文化史家艾哈迈德·爱敏指出："沙漠地方的人，日对大自然，目无所障；烈日当空，则脑髓如焚；明月悠悠，则心花怒放；星光灿烂，则心旷神怡；狂飙袭来，则所当立摧。人们在这样强烈的、美丽的、残酷的大自然之下生活，心性未有不驰思于仁慈的造物、化育的主宰的。这或许可以解释世界上大多数人信仰的三大宗教产生于沙漠地区的秘密：犹太教产生于西奈沙漠，基督教产生于巴勒斯坦沙漠，伊斯兰教产生于阿拉伯沙漠。"②

根据伊斯兰宗教哲学，安拉是绝对的本体，是终极之美，是美的本原。从哲学上讲，这是客观的美的本体论。这一思想深受柏拉图的"美的理念论"和新柏拉图主义的"太一"和"流溢说"的影响，也同犹太教和基督教的客观本体论颇接近。

---

① [埃]穆罕默德·高卜特．伊斯兰艺术风格[M]．一虹译．中国人民大学出版社，1990：13.

② [埃]艾哈迈德·爱敏．阿拉伯—伊斯兰文化史：第1册[M]．商务印书馆，1991：48.

在伊斯兰教中,真主的伟大是用九十九个“美名”来证实的。真主是终极之美,所以九十九个名字实际上是以数量的巨大来表现神圣力量的巨大,用来代表“无穷大”的美。伊斯兰的美的本体论认为,人类的形体之美是安拉创造的,是安拉赋予的。

《古兰经》说:“真主为你们以地面为居处,以天空为房屋,他以形象赋予你们,而使你们的形象优美,他供给你们佳美的食品。那是真主,你们的主。”①

“他曾本着真理创造天地,他曾以形象赋予你们,而使你们的形象优美,他是唯一的归宿。”②“宇宙——源自安拉的意愿,在伊斯兰的观念中,它是美好的事物,敏感活跃的生命体,与人类密切相关,彼此友好,和睦共处。”③可见,真主就是美的本原。不仅人的美丽是真主所创造,而且万物之美也是真主的创造,他赋予万物以鲜艳、美妙的色彩和各种各样的形式。安拉是终极的“美的形式因”:“真主从云中降下雨水,然后借雨水而生产各种果实。山上有白的、红的、各色的天纹和漆黑的岩石。”④

无　限

伊斯兰教的“绝对美”的观念中,逻辑地包含有“无限”这一范畴。既然宇宙都是真主创造的,那么真主就是无限的——时间上是无限,空间上也是无限。真主同犹太教的上帝一样,真主的无限性不能用任何有限的物质的形象来表达。因为,有限的无法表达无限的,任何有限的表达就否定了无限的本体。所以伊斯兰教也像犹太教一样,从根本上反对偶像崇拜。如果伊斯兰艺术要表达无限的审美观念怎么办呢?这有两种方法:

一种是通过文学语言的象征、比喻来说明。正如黑格尔所说:“神内在于一切事物,……神超越于个别事物。”⑤就是说,真主既是这个,又是那个,又是其他一切个别事物;真主无处不在,它消融于全部特殊的、个别的事物之中,存在于万物之中,存在于无限的时间和空间之中。但是,任何个别特殊的东西又不能代表真主。

另一种方法就是,把“无限”的观念用绘画艺术的“阿拉伯花纹”来表现。

① 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:364.
② 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:436.
③ 穆罕默德·高特卜. 伊斯兰艺术风格. 一虹译. 中国人民大学出版,1990.
④ 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:334.
⑤ [德]黑格尔. 美学:第2卷[M]. 朱光潜译. 商务印书馆,1979:85.

阿拉伯纹样构成方式是以伊斯兰教的绝对一神教义为基础的。

最典型的阿拉伯花纹是以花草藤蔓的图案和几何图案来表现的。

花草藤蔓纹是旺盛的植物生命力的象征，也是性力崇拜的象征。常见的、具有代表性的花草藤蔓纹饰是缠枝纹。缠枝纹是在表现花草藤蔓美感的基础上，将植物弯曲的茎蔓、繁茂的花叶相互穿插、互相重合，变化为方形或圆形的各种图形，以造成用各种曲线组成的、不断变化和律动的美感。

几何图案的花纹是利用线条形成各种几何图形，例如，用正方形、长方形、菱形、圆形等线条和样式，组成令人眼花缭乱的结构，这种复杂的结构中又显示出鲜明的秩序感。使线条在有限的空间中进行无限的延续，营造出了华丽工整的气氛。中东和印度的伊斯兰建筑装饰中都有许多正六角形的几何纹样，它是莲花的抽象化、几何化的变形。其含义是代表生生不息的生殖力。

阿拉伯纹样在平面结构上具有“满”“平”“匀”的特点。

满——就是构图上的密集和布满，没有空白和明显的疏离。这一构图结构的含义是“完满”，意思是说真主是无处不在、寓于万物之中的。

平——就是构图上的平均分配，结构上的平衡。它象征着万物都是真主的创造，万物的地位是一样的，没有谁重谁轻。

匀——就是总体上构图的匀称、完美、和谐，构图有着鲜明的秩序感。其象征的含义是，真主是完美的，真主的创造物之间是和谐的。

阿拉伯花纹由点、线、面构成，其线条在有限的空间中进行着无限的延续。在视觉上，它既没有开端，又没有结尾，更没有中断。这样，无数的几何纹样和植物纹样组成的图形，经过严密的富有秩序感的组合，表达了“在可见的物质世界之外还存在着无限的存在——真主”这一伊斯兰教义的理念。无数个花纹样式和几何样式的图形象征着真主的无限性，以及真主充塞寰宇的创造性。

这种构图对于穆斯林来说，无疑是通过读图来启示他们领悟真主的本质、本性的一种有效的方法。

崇 高

伊斯兰教义认为，真主是无限的，也就是崇高的。他创造了宇宙和世界，因此，在一切存物中，没有比他更高大、更有力的存在物。由此，唤起了穆斯林们心中的崇高的观念。信仰伊斯兰教的穆斯林们用种种方法来表达他们心中“真主”安拉的崇高。其中有一种方法，就是通过高耸的高塔来表达真主的崇高。这种高塔就是遍布伊斯兰世界的“宣礼塔”。

根据伊斯兰教的教规，所有的穆斯林都要虔诚地履行“拜功”（Salat ，礼拜）。每一个伊斯兰教徒每天必须履行五次定时的礼拜（还不算其他特定的节日）。古代的人们没有计时的钟表，一般的人在工作时，心中也没有时间概念。所以清真寺就指定一个人负责，按时呼唤人们暂停手中的活儿来做礼拜，这个专门负责召唤的人叫做“穆安津”（宣礼人）。他定时爬上建筑物的高处，用高亢而悠长的声音，像唱歌般地呼唤人们做定时礼拜。渐渐地，为了呼唤人们做礼拜的目的，特地建造了便于呼唤的高塔——宣礼塔（阿拉伯语为“米厄宰奈”Mi'dhanah）。宣礼塔是伊斯兰教清真寺群体建筑的重要组成部分之一，按阿拉伯语的意思为尖塔、高塔、望塔，即宣礼塔。中国穆斯林称之为“邦克楼”“望月楼”，意思是专门用做宣礼或确定斋戒月起讫日期观察新月的地方。

随着建筑技术的发展，伊斯兰教堂的宣礼塔建得越来越高。

往后，独立高耸、直插蓝天的宣礼塔逐渐从实用的“呼唤”“宣礼”的功能，转化为象征的意象，并具备审美的功能。人们不会再花那么大的气力，爬上那么高的塔上去呼唤人们做定时礼拜，而是让信徒们远望着直插云天的高塔，唤起心中对“无限”和“绝对”之神的感受。正由于宣礼塔从实用功能转向到象征和审美的功能，伊斯兰教的宣礼塔就修得越来越细长，修得越来越高。它细长高耸，尖尖的塔尖直插蓝天，引导人们的视线朝向天空，给人以遐想，唤起心中对真主安拉的崇高感。

伊斯兰清真寺的高塔完全不同于中国佛教的宝塔，也不同于印度教的重重叠叠的“世界山”——印度塔。伊斯兰清真寺的高塔的特点在于：形状简洁，色调单纯，纤细高标，直插蓝天，引导人们的眼光和精神去追寻蓝天中的那个“无限”和“绝对”的真主安拉。

伊斯兰世界的宣礼塔，风格各异，造型多样，有圆柱形、正方形、方锥形、圆锥形、六角形、八角形、螺旋形、圆柱狼牙形等形式。宣礼塔内造有螺旋阶梯，可拾级而上。有的塔在高层建有环形的拱廊和瞭望阳台。宣礼塔大多数是用石料和砖砌成，色泽鲜明多彩。

从此，各式各样的、像长矛尖锐高耸的宣礼塔就成为伊斯兰建筑的一大景观。不仅如此，为了对称、平衡、好看，有的清真寺的宣礼塔从一个塔变成了两个塔，甚至变成了四个塔或更多个的成偶数的塔。塔的布局多样，有的建在寺墙内四角，有的建在大门两侧，有的独耸立在庭院内，有的与礼拜大殿浑然一体，高矮参差。各个清真寺中塔的数量不等，最少 1 座，有的是 2 座，最多的达

到9座。例如著名的胡马雍陵墓和泰姬陵，都在陵墓四角建有细长高耸的宣礼塔，土耳其的素丹艾哈迈德清真寺有宣礼塔6座，麦加圣寺有宣礼塔9座。

现在世界上保存着不少古老的、不同建筑风格的宣礼塔。著名的有伊拉克的萨马拉清真寺的螺旋塔、伊朗伊斯法罕清真大寺的圆柱塔、巴基斯坦巴德夏希清真寺的方塔、埃及爱资哈尔大寺的双顶尖塔、摩苏尔凯比尔清真寺斜塔、印度德里的顾特卜—乌德—丁·艾伯克宣礼塔、摩洛哥马拉喀什库图比耶清真寺的香塔等。

世界上最高的清真寺尖塔，为摩洛哥现代建造的哈桑二世清真寺尖塔，高200米，内设有楼梯和电梯。

印度德里著名的顾特卜宣礼塔总高度约75.56米，相当于现代城市中的高层建筑的25层楼那么高。塔基部分的直径为14.5米，塔顶端的直径只有2.5米，总体呈现为圆锥体形。如此高大的塔楼表达的是征服者的崇高精神。因为，崇高的精神需要崇高的形象来表达，宏大的建筑就是统治者宏大心胸的体现。顾特卜—乌德—丁·艾伯克宣礼塔的塔身上深刻的铭文就标明了第一代德里苏丹的征服者心态。铭文上写着："真主高大的身影投射在被征服的印度教徒的城市上空！"

顾特卜—乌德—丁·艾伯克宣礼塔在伊斯兰世界的宣礼塔中是超高超大型的宣礼塔。至今，它依然无声地屹立在那里，静观世事沧桑。

中国清真寺的宣礼塔（邦克楼），内地多为楼阁式，以木架砖结构为主，下为方形，上为六角形或八角形，以西安化觉寺的省心楼和北京牛街礼拜寺的宣礼塔（邦克楼）为代表。有的依然具有阿拉伯圆柱形建筑风格，以广州怀圣寺的光塔和新疆吐鲁番的苏公塔为代表，都为砖砌筒式结构。

可以说，伊斯兰教的宣礼塔真是多姿多彩、妙相无穷！但其共同的审美上的指向，都是表达穆斯林心中的崇高感。

美的合目的性与合规律性

安拉所创造之美是合目的性和合规律性的实体。"我确已以众星点缀最近的天……"[①]这里的"点缀"，意思是使它美丽。这说明了安拉创造世界是有目的性的，在他预期的若干目的性之中，就包含着如何使被创造物"美"起来的目的。同样的话还有："我在大地上创造了群山，以免大地动荡而他们不安；我

① 古兰经[M]．马坚译．中国社会科学出版社，1981：442.

在群山间创造许多宽阔的道路,以便他们能达到目的。"①天地万物之美以及人的美都符合真主的创世时的预期的目的,所以,美的东西是合目的的。

真主的创造物不仅符合创造的目的,而且还符合各自生命运行的规律。《古兰经》说:"你们的主确是真主,他在六日内创造了天地,然后升上宝座,他使黑夜追求白昼,而遮蔽它;他把日月和星宿造成顺从他的命令。真的,创造和命令只归他主持。"②

"他曾以太阳为发光的、以月亮为光明的,并为月亮而定列宿,以便你们知道历算。真主只依真理而创造之。他为能了解的民众而解释一切迹象。"③

"太阳疾行,至一定所,那是万能的、全知的主所预定的。月亮,我为它预定星宿,直到它变得像干枯的椰枣枝一样。太阳不得追及月亮,黑夜也不得超越白昼,各在一个轨道上浮游着。"④

天体和万物的生命运行都按照真主的旨意,各自遵循各自的规律,各自呈现出自身的美。

和 谐

安拉所创造的世界既是合目的的、合规律的,因此也就是和谐的、美的世界。伊斯兰思想认为,真主所创造的宇宙是有规律的、有秩序的,无数天体在各自的轨道上运行,没有丝毫的混乱,万物按照自身的规律生长和死亡,周而复始,这就是最大的和谐和均衡。事物之间和谐的关系是美的,事物的和谐的形式是美的。《古兰经》说:"他创造了七层天,你在至仁主的所造物中,不能看出一点参差。你再看看!你究竟能看出什么缺陷呢?"⑤安拉所创造的世界是和谐、完美的,可见,和谐是美的最根本的因素。这是所有阿拉伯伊斯兰哲学家的共识。

神秘主义哲学家伊本·阿拉比认为:"真主神性的最高显现是人,人是整个天地万物的缩影,其本身包括宇宙的完美性,同时也具有神性本性的圆满至善。所以,人是宇宙理性的化身,在人身上体现了真主的所有属性或完美性。"⑥

---

① 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:247.
② 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:116.
③ 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:154.
④ 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:339.
⑤ 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:442.
⑥ 陈中耀. 阿拉伯哲学[M]. 上海外语教学出版社,1995:131.

苏非派哲学家认为："真主具有完全和完美的本性，他的各种德性被灵现，这就是世界。"①

阿拉伯唯理论哲学家伊本·图斐勒写道："宇宙是和谐的、完美的，宇宙的原因必然是在此完美之上的自由的无所不知的作用者。"②

生活于14世纪的哲学家伊本·赫勒敦写道："如果被观察的对象在形式上和外貌上同构成它的物质非常和谐一致，以至于它的物质对完美的和谐和匀称的要求是令人满意的（而这也正是美和壮丽的含义之所在，无论对什么感性知觉的对象来说都是如此），那么，该对象同感知它的心灵就是和谐的，因此这个心灵便感到喜悦，感到某种对自己来说是愉快的东西。这就是为什么彼此相爱的人在表达他们的极度喜悦的心情时说，他们的精神同爱人的精神融合在一起了。"③这说明，伊斯兰的美学观念中，和谐既是本体的根本特性，也是人们用以判断美和不美的根据。

以上是伊斯兰哲学家们从神学本体论出发，通过逻辑推导而得出了"美在和谐"的结论。此外，伊斯兰精诚兄弟社的哲学家还从希腊的毕达哥拉斯学派那里，引进了和谐之美在于"数的关系"的思想。美不仅在于数的比例、匀称、平衡、恰当等，而且必须同精神风貌、道德品质相结合形成一种内部气质与外部形式的和谐。在阿拉伯"相面术的著作中，外貌的美被解释为由土、水、气、火这四种元素在肉体中的和谐混合所决定的优秀的精神品质的表现"。④

为什么阿拉伯伊斯兰哲学都如此注重"美是和谐"这一命题呢？除了神学哲学的意义之外，强调这一命题还有着深层的文化思想原因。伊斯兰教兴起后，伊斯兰的道德精神大大提升了阿拉伯民族的精神品貌。在道德上，伊斯兰教要求人们摒弃蒙昧时期的野蛮落后的道德习俗，从人与人之间的争斗厮杀走向善良和平。"伊斯兰"一词的含义就是"和平""和谐"。

沙漠和草原环境造就了蒙昧时期的阿拉伯人的道德价值观念。蒙昧时期的阿拉伯人过着游牧的生活，完全是靠天吃饭，生活贫穷且难以保障。因此，除了放牧之外，"'抢劫'和'掳掠'也是他们谋生的一途。他们常常进袭和自己有仇的部落，……抢骆驼，掳妻孥；别的部落也一样的在觊觎着，一有机会，便要报

---

① 陈中耀．阿拉伯哲学[M]．上海外语教学出版社，1995：132.
② 陈中耀．阿拉伯哲学[M]．上海外语教学出版社，1995：269.
③ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：88.
④ ［俄］M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：100.

复;倘使他们无敌可攻,那么,本族的人也会自相掳掠。"[1]

因此,从野蛮传统中走来的阿拉伯人,他们渴望得到别人的帮助,希望人们之间拥有互相扶济、互助的道德风尚。济困扶贫,仁义慈爱也是被尊崇的道德理想。伊斯兰教教义推崇的和谐,满足了人们的道德需求,使分散独立的阿拉伯人能够紧密地团结起来。

伊斯兰美学注重和谐美,就是重视单一与杂多的统一,就是在众多的因素中强调多样化的统一,强调秩序感。这种审美思想大大促进了阿拉伯民族形式主义美学观点的发展,并推动了阿拉伯纹饰艺术、建筑艺术和书法艺术的繁荣。

天然之美

天然之美就是真主原创的美。所谓"天然"就是没有经过人工的修饰、改变和雕琢。这类似于中国美学强调的"自然天成"的美。伊斯兰审美思想的重要特点就是赞赏自然天成之美,尊崇自然的人体的性感之美。

一个民族的文化思想特点,尤其是审美观念在很大程度上是由他们的生存的自然环境和生活方式所决定的。自然环境对蒙昧时期的阿拉伯人的审美观念有着深刻的影响。

阿拉伯民族在蒙昧时期就有这种朴素的审美观念。沙漠和草原的游牧生活影响了阿拉伯人喜爱事物自然而然的、天然之美。

从蒙昧时期起,阿拉伯人一直崇尚自然而然的事物本相。蒙昧时代沙漠中的阿拉伯人顺从神,顺从神所创造的自然,因此尊重自然及规律,张扬自然的人性。

这种审美观念表现为喜爱天然质朴的原色美,喜爱率直地表达真诚的情感和思想。蒙昧时期的阿拉伯人是自然人,不受拘束,因此不习惯扭曲自身的自然的人性。他们由于生活条件和技术的限制,也很少改变外在的东西来适应自己的需要,因此,习惯于自然事物的原生状态。从而形成了喜爱天然之美的观念。"他们始终在这样的自然环境中生活着,使他们缺乏深刻的理解力,使他们的思想肤浅、简单,信念单纯。因此,在文学上,便表现为思想浅显、语言简练,缺乏丰富想象力。他们直观地认识一切事物,十分真实地反映大自然,用一种朴素的语言、肤浅的哲理和简单的想象把大自然准确、细致地描绘出来。因为大自然中的一切,在他们面前都是清清楚楚、明明白白存在着,不需要任何思

① [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第1册[M]. 商务印书馆,1991:9.

考、怀疑和推测。"①

查尔斯说："阿拉伯人，无论讲什么，都无暇深思，不事推敲，直感所及，便如受了感召似的，一念之下，意思便涌上心头，言辞便脱口而出。阿拉伯人是文盲，不知书写；是自然人，不受拘束；……他们的言辞多半发自内心，出于肺腑，同自己的思路，紧密相通；不矫揉，不造作，不生吞活剥；他们的言辞鲜明爽朗，丰富多彩。"②艾哈迈德·爱敏指出："阿拉伯人喜欢无限制的自然，他们所谓的自由，是个人的自由，并非社会的自由。"③

伊斯兰时期的审美思想继承了传统的热爱"天然之美"的特点，其原因是，伊斯兰审美观念认为，而植物、动物和人体的美，是真主原创之美。自然天成之美是真主所赋予的合目的、合规律的形式，所以是最美的。"自然之美是美。伊斯兰关注这种美，伊斯兰艺术表现这种美。肉体之美，性之美同样也是美。但对它们的欣赏和追求要在一种'秩序'中进行。"④所以伊斯兰审美思想就排斥和厌恶那种矫饰和假造之美："祈真主诅咒为人体刺纹的女人，修面的人，拔汗毛的女人，修锉牙齿的女人，即诅咒那些为了美观而变更真主所造器官的女人。使者曾诅咒接假发的女人。"⑤

人体美

在安拉所造的万物中，生命体是最美的；在所有生命体中，人的生命形式是最美的。因为安拉赋予万物以活力，这活力是美的。真主所创造的"宇宙是有生命和灵魂的。它借不同的存在物而呈现不同的外观、形式和等级，但其本质只有一个"。⑥ 这个终极本质就是安拉。而安拉所创造的生命体在本质上是同一的，万物只是形式上的差异，这是阿拉伯传统思想中的"生命一体化"、万物同情同构的观念在伊斯兰教中的升华和新的表述。

伊斯兰教的苏非派哲学家就持有"生命一体化"和"生命循环论"的观点："我在无生物世界中死去，就在植物世界中产生；在植物世界中死去，就在动物世界中产生；脱去动物的形态，我就变成了人。那么我为何害怕死，我在人的世界中死亡，会使我升到天神的世界，尔后到达人的理性无法想象的世界，最后在

---

① ［黎］汉纳·法胡里．阿拉伯文学史［M］．人民文学出版社，1979：32.
② ［埃］艾哈迈德·爱敏．阿拉伯—伊斯兰文化史：第1册［M］．商务印书馆，1991：34.
③ ［埃］艾哈迈德·爱敏．阿拉伯—伊斯兰文化史：第1册［M］．商务印书馆，1982：41.
④ ［埃］穆罕默德·高卜特．伊斯兰艺术风格［M］．一虹译．中国人民大学出版社，1990：80.
⑤ 东方思想宝库．中国广播电视出版社，1990：1275.
⑥ ［埃］穆罕默德·高卜特．伊斯兰艺术风格［M］．一虹译．中国人民大学出版社，1990：24.

寂灭中与无限相统一,正如我在开始时一样。"[①]伊斯兰教义认为,真主具有生命、能力、意志、知识、听觉、视觉等属性,这是绝大部分阿拉伯哲学家都肯定的。9—10世纪的阿拉伯新柏拉图主义哲学家法拉比认为:世界分两大部分,上界(理性和天体的世界)和下界(月球下的世界);下界是从简单到复杂、由低级到高级的发展,下界存在的整个系列是从不完美逐渐进展到比较完美,相比较之下,人最完美。10世纪的哲学家伊本·西那将世界灵魂分为三个等级:植物的灵魂、动物的灵魂、理性的灵魂即人的灵魂,高一级的灵魂都兼有低一级灵魂的全部潜能。

这些观点都说明阿拉伯哲学家有明显的人本主义倾向,正是基于这种认识,阿拉伯哲学派别中曾出现过"拟人论"。8世纪末9世纪初,伊斯兰经院哲学家中出现过象征主义派别,又称为"拟人派"。该派哲学家卡赫姆斯·本·哈桑主张"神人同形说"。他认为,真主也具有肉身,依据是《古兰经》中说,真主按照自己的形象造人,因此真主也具有与人相同的形象,也有相同的器官。该派的其他哲学家,如希沙姆·本·哈卡姆、穆格梯勒·本·素莱曼等也都持相同的主张。尽管这种主张无意中否定了真主的绝对性和无限性,但却给伊斯兰教对人性的肯定,对人性美和人体美的肯定留下了一个存活的空间。因此,阿拉伯伊斯兰教义没有从根本上强调禁欲和苦行。《古兰经》说:"当时,你的主曾对众天神们说:'我必定要用黑色的粘土塑造人像而创造人,当我把它塑成,而且把我的精神吹入他的塑像的时候,你们应当对他而俯伏叩头。'"[②]可见,人身上的混浊来自泥土,精神来自安拉。生命力在于精神,生命之美在于生命之气和精神的善。美是安拉赋予人和生物的自然属性之一,生命之美在于生气勃勃,自然天成,在于自然物健康、灵活的姿态和状态。就生命之美来说,《古兰经》中就有这样的比喻:"行星时隐时现,就像活泼的小羚羊一般。"[③]在阿拔斯王朝时期,对女性美就有这样的说法:"她鼻梁挺直像宝剑,眼睛大大似羚羊,颈项长长如银壶,卷卷秀发似串球。"[④]"双颊玫瑰泛红,肌肤如脂似玉;……全身处处美啊。"[⑤]"舞蹈者的身段俨然是柳树枝的模样,其动向差一点使我魂

① 陈中耀. 阿拉伯哲学[M]. 上海外语教学出版社,1995:133.
② 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:198.
③ 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:154.
④ [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第1册[M]. 商务印书馆,1990:8.
⑤ [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第2册[M]. 商务印书馆,1990:357.

飞魄散。似乎不是在两条腿上旋转，却是我心头的火焰在她足下放光。"[①]从这些语句中可以看出对女性的审美观念，最基本的还是健康之美，富有生气之美。

阿拔斯王朝前期的文化习俗和生活风尚，强化了这一审美特点的形成。当时，美丽的女奴和有文化艺术教养的歌伎们都有较高的艺术品位，女奴大多通晓文学和艺术，尤其是音乐。她们拥有相对的自由，总是不戴面纱。社会对她们的热爱和赞许推动了这种审美情趣的发展。在美感及艺术的传播方面，女奴们成为最重要的媒介。当时，人们对欣赏女奴的形态美还不满足，进而要求欣赏女奴的艺术美，以便把两者结合起来。[②] 这种对美和艺术的狂热喜爱和高水平的欣赏趣味，把阿拔斯王朝的贵族乃至平民的生活推向纸醉金迷、骄奢淫逸的程度。另一方面，也许是更值得注意的方面，阿拔斯王朝时期阿拉伯民族迅速地发展了艺术的审美鉴赏力和浓厚的人体美甚至性感的审美趣味，并力图把这种性感的审美趣味给予伊斯兰教义的合理的解释。伊本·哈兹姆在《德育书简》中写道："优美表现在'漂亮的面庞的温柔，动作的轻盈，姿势的柔软，外貌对于偶性的灵魂的吸引力'，……'拥有某些单独的美的品质的人，却没有动人的外貌，看起来不大可爱，没有多少吸引力，风度也不优雅'，'魅力表现在身体的可见部分的鲜明性上，这也叫做雅致和活泼'，'吸引力表现为某种无法用语言来表达它的东西'，……这是某种'心向往之的流露'，人心都绝对倾向于美的外部标志，这是'最高级的美'。"[③]哲学家伊本·穆阿塔兹说："形象的魅力——这是外在的美，而智慧的魅力——这是内在的美。"[④]苏非派认为，"人的外貌的美是真主对他前生所做的好事的奖励"。[⑤] 在这种审美思想的激发下，诗人们用各种妙语和比喻来大胆地赞颂女性之美，甚至到了狎昵的程度。

例如，"她得天独厚，生就一双迷人的眼睛，她的眼睑使得画眉、染眼者感觉羞怯、惭愧。她的一瞥能刺穿情人的心灵，其锐利跟哈里法阿里的宝剑毫无区别。"[⑥]"造物主精心从标准模子中把她铸出，从而出挑成不高不矮的苗条人物。珍珠液似乎是创造她的精血，每一肢体具备着堪与月亮媲美的因素。"[⑦]由

---

① 一千零一夜：第6册[M]．人民出版社，1984：13.
② [埃]艾哈迈德·爱敏．阿拉伯—伊斯兰文化史：第2册[M]．商务印书馆，1990：85.
③ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：99－100.
④ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：102.
⑤ [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社，1992：100.
⑥ 一千零一夜：第2册[M]．人民文学出版社，1984：121.
⑦ 一千零一夜：第6册[M]．人民文学出版社，1984：213.

此可以看出,阿拉伯伊斯兰的人体美观,同当时欧洲中世纪的基督教神学美学的禁欲主义思想倾向相比,真可谓天壤之别,显示出独特的审美意味和崇尚人性的特征。

美与丑

阿拉伯伊斯兰思想关于美和丑的问题曾有着激烈的争论。美与丑的关系这一问题的提出,也是因为伊斯兰宗教哲学家们对于教义的不同的阐释而引起的,这一问题在阐明教义时是不可避免的。

世界之美是安拉创造的,安拉所创造的美就像多层的喷水池一样,水从最高层(本体)不断地流溢出来,形成了不同层次的美,这就是"本体流溢说"。这一学说来源于中世纪基督教神学家、新柏拉图主义者普罗丁的"流溢说"。但是伊斯兰哲学家们把这一命题赋予了伊斯兰教式的表述。伊斯兰思想认为,美的东西是安拉所创造,是安拉精神和光芒的"灵现"。那么,丑的东西是否安拉创造的呢?伊斯兰的宗教哲学家们从两个方面给予解答。

首先,他们从个人的道德行为中寻找形成丑的原因。"在相信灵魂转世的苏非派看来,人的外貌的美是真主对他前生所做好事的奖励。"①反之,面目和肢体的丑陋就是前生做坏事的报应。苏非派的这一说法,来源于先知穆罕默德的《圣训》。伊斯兰教义学者布哈里在《圣训实录精华》中说:"至于那些身体一半漂亮一半难看之人,他们是把善行与坏事混淆在一起的人。"②

这一思想成为伊斯兰教众普遍接受的思想。例如,在《一千零一夜》中就有这样的说法:"造物主只能说他是凭公道、正义和美善创造和统治宇宙万物的。造物主为爱人而造化人,并赋予欲望和为所欲为的能力,还把人身上的五种感官作为有功受赏、有罪受罚的原因。……安拉创造宇宙万物,他只是赞许善良的,禁忌丑恶的。"③在阿拔斯王朝时期,甚至"立法人禁止人们去看面容丑陋的、具有自由身份的老媪,却允许人们凝目注视年轻貌美的女奴"。④ 这说明,伊斯兰思想中,在论及人体美丑形成的根源上,就加入了对个人的意志、行为的道德判断。也就是说,在审美问题上添加上了伦理道德价值论的因素。

按照伊斯兰教义,真主创造了世界和人,真主不仅创造了判断事物美丑的标

---

① [俄]M. ф. 奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:100.

② 转引自东方思想宝库[M]. 中国广播电视出版社,1990:329.

③ 一千零一夜:第6卷[M]. 人民文学出版社,1984:53-54.

④ [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史(第3册). 商务印书馆,1991:148.

准,而且也制定了伦理道德的规范,即伦理规范和人的行为标准,但真主并没有创造人的道德意志和“行为”活动本身。人的行为是自身的意志决定的,而不是由真主决定的,尽管真主洞察每一个人的行为及其必然的后果,但他不决定每一个人的行为和后果。因此,个人的坏的行为、丑的语言、肮脏的念头,都是由个体意志和行为造成的,责任应当自负。根据这种理论,伊斯兰审美思想中,自然就把对伦理道德的判断同审美上的美丑判断紧密地联系起来了。穆尔太齐赖派在此基础上提出,在伦理道德范围内,善与美相同,丑与恶同一。他们认为,理智可以分辨美丑。“美和丑也可用来说明符合目的的事情和不符合目的的事情,甚至可用‘有用’或‘有害’来表达。‘符合目的的’或者说‘有用的’就是美的,‘不符合目的的’或者说‘有害的’就是丑的。”[①]因此,该派主张用美与丑的关系来替代善与恶的概念。

其次,他们从事物的外部形式上发现反和谐、反规律、反均衡是造成丑的原因。伊斯兰美学思想认为,丑的事物是由于破坏了自身形式的均衡、和谐而造成的。

哲学家比鲁尼认为,丑的“‘是自然界的错误’,‘是物质超出了中等质量’。在这种情况下某种东西不是缺了点什么,就是多了点什么。”[②]十分明显,比鲁尼这一思想深受亚里士多德的“适度”为美的思想的影响。比鲁尼在解释诗歌产生快感的原因时说道:“人的灵魂酷爱匀称和有秩序的东西,厌恶一切没有秩序的东西。……当人的某一肢体被折断了和脱离了的时候,尽管对整体并无危害,伤残的身体继续活着,但伤残减少了机体的美并扭曲了它的真正性质。”[③]

哲学家奥玛尔·海亚姆认为:“统一的秩序是以均衡为前提的……这个世界是由均衡建立起来的,由于均衡这个世界才繁荣昌盛。”“自然主义者也像铿迪一样,发现在自然活动和人的生活中的各种不同表现,例如,在火、红黄色的结合、夏天、白昼、麝香和茉莉花的香味、青春、思维、骄傲、勇敢之间有一种内在的‘协调’。”[④]“宇宙里统领一切的是均衡,这是人类智慧通过对主的认识而得

① [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第4册[M]. 商务印书馆,1997:49.
② [俄]M.ф.奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:87.
③ [俄]M.ф.奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:87.
④ [俄]M.ф.奥夫相尼科夫. 中近东美学[M]. 中国人民大学出版社,1992:117.

出的结论。……均衡意味着一种特殊的和谐。"①"宇宙所显示出的秩序，是由不同的现象共同组成的，它是一种细致、均衡、和谐的联系。""这种秩序即便本身不是美，它也是宇宙里构成美的因素之一。"②

纯　净

从蒙昧时期起，阿拉伯人就追求纯净，他们就以纯净的事物为美。

这种审美趣味来自沙漠和草原生活的习性。在沙漠的生存环境中，水是生命，没有水就意味着死亡，而纯净的水就是美味的象征，就是美的象征。古代的贝都因人把水神化了，纯净的泉水受到了像神一样的崇拜，例如圣地麦加的"渗渗泉"自古以来就是神圣的象征和美的象征。"只有穿过茫茫沙漠的人，才知道绿洲多么凉爽，在干渴的嘴里，清泉该是何等惬意！"③蒙昧时代的在阿拉伯人的审美观念中，"纯净"就是美的同义词。

进入伊斯兰时代后，这一审美意识更加发展，任何一个清真寺都有一个喷泉和水池，以供教徒"净身"。净身就是象征"净心"的仪式，而心性的纯净也就是善，就是美。在《古兰经》中，在描述安拉神圣的"天国"时，这样写道：天园滨临泉源，诸河交汇，"其情状是这样的：其中有水河，水质不腐"。④ 在讲述真主如何创造世界时说："他从云中降下雨水，用雨水使一切植物发芽，长出翠绿的枝叶，结出累累的果实，从海枣树的花被中结出一串串枣球；用雨水浇灌许多葡萄园，浇灌相似的和不相似的梓橄和石榴。"⑤这都是赞许天园之水的纯净之美。

此外，沙漠中的黑夜，美丽的明月发出的纯净光芒，使天宇和大地万物都染上一片纯净的银白的色彩，明月的光芒不仅纯净，而且给人照明，并使沙漠中行进的人可以确定方位。所以，生活在沙漠中的贝都因人崇拜月亮，把月亮赞许为美的、神圣的对象。在"纯净"的审美观念的影响下，阿拉伯民族在生活中讲究纯净、清洁，以达到"卫生"的净身的目的。通过净身再达到"净心"的目的。

"纯净"审美观念影响了阿拉伯人生活中的全部的审美观：从住宅、服装到人体的肤色美等。例如《古兰经》描述天园中的美女的形象时就用"白皙的、美

① ［埃］穆罕默德·高卜特．伊斯兰艺术风格［M］．一虹译．中国人民大学出版社，1990：41．

② ［埃］穆罕默德·高卜特．伊斯兰艺术风格［M］．一虹译．中国人民大学出版社，中国人民大学出版社，1992：77．

③ ［法］艾黎·福尔．世界美术史：上册［M］．长江文艺出版社，1995：313．

④ 古兰经［M］．马坚译．中国社会科学出版社，1981：393．

⑤ 古兰经［M］．马坚译．中国社会科学出版社，1981：102－103．

目的女子做他们的伴侣"[1]来形容;《古兰经》第2章(黄牛)中,穆萨说:"我的主说:那头牛毛色纯黄,见者喜悦。……确是全美无斑的。"[2]这也印证了阿拉伯民族以纯净为美的观念。

就喜爱纯净之美而言,同他们崇尚简明、质朴的审美观念紧密联系在一起的。

单纯、简明、质朴

蒙昧时期的阿拉伯民族崇尚单纯、简明、质朴之美。这种审美观念既表现在事物的形式美和色调美上,也表现在对人的审美欣赏之上。

蒙昧时期阿拉伯民族的生活环境和生活方式决定了他们这种独特的审美观。"阿拉伯的精神性诞生于沙漠。沙漠中没有形象,只有延展的空间统治着一切,既无始又无终。"[3]蒙昧时期的阿拉伯民族生活在草原和沙漠之中,他们是世界历史上最简朴的民族之一。单调、简单、质朴,既是他们生活上的基本特征,又是他们思想观念的根本特点。一个阿拉伯人出生以后,眼睛所看到的是一望无际的褐黄色的沙漠。白天看到的是白光闪亮的天空和波动着的蜃气,夜晚看到的是漆黑的苍穹和冷月寒星。四周是孤零零的椰枣树丛和线条简单的帐篷以及散布在四处的牲畜,还有静静的细小的泉眼。即便是春天和夏天的草原,也只有一片绿色而已。所以,这种生活景象尽管宁静美丽,但是色调太单一。沙漠生活使人的视觉适应大自然所提供的最简化的形式。单纯、简单、质朴之美成为最常见的和最喜爱的形式。

"寂静笼罩沙漠,沙漠里面的居民,内心常充满着恐怖与纯洁的情感;因为沙漠中,除了造物主创造的自然物外,什么东西也没有;在无垠的广漠里,映入眼帘者无非是光耀的烈日、密语的群星、悠悠的明月、狂舞的风儿;沙漠里面的人,其纯洁的内心所感受的情形,断非城市中人所能领会的。"

"沙漠里有一种自然的音乐,——单调而凄愁,雄壮而威严的音乐。沙漠里的人,常听这种单调不变的声音,凄凉悲惨的情调,心里面便常常蕴蓄着无限凄婉的情绪;无怪诗人们发出的言语,自然成为单调不变的诗歌。因为在沙漠中,他们内心所感触的只是一种声音,因而就咏出一种声调单一的诗歌。"[4]

---

① 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:407.
② 古兰经[M]. 马坚译. 中国社会科学出版社,1981:7.
③ [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上册[M]. 长江文艺出版社,1995:308.
④ [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第1册[M]. 商务印书馆,1982:48-49.

这种简单的形式和单一的色调造就了“穆斯林艺术具有沙漠特有的赤露、凄凉和雄浑气概”。[1]“沙漠里的单一、重复的情调和令人不愉快的、无情的声响,给贝都因人的心理造成了一种压抑、忧愁和烦恼之感。因此,他们的文学基调大同小异,多按某种固定的节拍重复,显得呆滞僵化,很少创新。”[2]

伊斯兰的穆斯林们,对人的美,无论外表和品性也都追求这种单纯、简明、质朴。

阿拉伯人“无论讲什么,都是无暇深思,不事推敲,直感所及,便如受了感召似的,一念之下,意思便涌上心头,言辞便脱口而出。……他们的言辞多半发自内心,出于肺腑,同自己的思路,紧密相通;不矫揉,不造作,不生吞活剥;他们的言辞鲜明爽朗,丰富多彩”。[3] 生活中这种自然而然的语言习惯,直接影响到蒙昧时期的文学创作,其诗歌的美学“特点是简明扼要,……其描写、比喻都来自于大沙漠和生活,真实而质朴”。[4]

---

① [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上册[M]. 长江文艺出版社,1995:310.

② [黎]汉纳·法胡里. 阿拉伯文学史[M]. 人民文学出版社,1990:32.

③ [埃]艾哈迈德·爱敏. 阿拉伯—伊斯兰文化史:第1册[M]. 商务印书馆,1991:33-34.

④ [黎]汉纳·法胡里. 阿拉伯文学史[M]. 人民文学出版社,1979:32.

第四章　印度美学范畴

第一节　印度思想的特性

印度著名的政治家贾瓦哈拉尔·尼赫鲁指出:“印度艺术和印度宗教和哲学的关系是如此地密切地联系着,所以如果对于支配印度人头脑的各种概念没有一些认识,就不容易彻底理解它。”[①]所以,要研究印度美学,要阐明印度古典美学范畴的文化内涵,必须从印度的宗教哲学开始。因为印度宗教哲学中蕴藏印度文化的精髓——印度思想。

所谓“印度思想”是对印度民族独特的思维方式和宇宙观、世界观、人生观的总称。它是数千年中逐渐形成的民族的“集体无意识”,它无形地制约着、影响着印度人的思想和生活方式,也深刻地影响和制约着印度民族的审美和艺术创造活动。19 世纪以来,西方和印度学者对“印度思想”有多种多样的总结和解读,印度著名政治家、思想家贾瓦哈拉尔·尼赫鲁在其著作《印度的发现》中就对“印度思想”有深刻而精到的论述。[②] 概括各家的观点,“印度思想”有以下三个基本特点:

第一,根深蒂固的泛神论思想。

泛神论哲学观念的宗教基础是多神宗教。多神教往往把自然对象当做崇拜之神灵,把被崇拜的自然物人格化;多神教的神灵一般都具有特定的司职,成熟的多神教往往还有神灵的序列,通常有一位神为众神之首,但各神灵具有自

---

① [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁. 印度的发现[M]. 世界知识出版社,1956:262.

② [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁. 印度的发现[M]. 世界知识出版社,1956.

己的独立性。泛神论是从多神宗教思想中升华出来的哲学观念。泛神论认为，所有的自然物都具有神性、灵性。因此，神并不是凌驾于自然之上，而是存在于自然之中，与自然等同的。正如黑格尔所说："神内在于一切事物，……神超越于个别事物。"[①]就是说，神（实体、太一）既是这个，又是那个，又是其他一切个别事物；神无处不在，它消融于全部特殊的、个别的事物之中；但是，任何个别特殊的东西又不能代表神（实体）。

印度民族从《梨俱吠陀》时代（约公元前1200年—前1000年）起，泛神论的观点就以宗教信仰的方式确立了。《梨俱吠陀》中的众多神灵都是以自然事物命名的，日月星辰、风雨雷电、山川草木都具有灵性，都被当做神灵来崇拜。例如，空界的雷霆之神是因陀罗（Indra）和楼陀罗（Rutra）、风神是洼尤（Vayu）、火神是阿耆尼（Agni）、酒神苏摩（Soma），还有众多的神灵等。泰戈尔曾说过："一个有着生气和自然幻想的人民在文明的黎明时期醒来，感觉到含蓄在生命中的无穷神秘。这是他们简单的信仰，将大自然的每一个力量和元素归诸神性。"[②]这些神灵在不同的时期和不同的场合分别被视为主神，人们把最美好的赞美给予它。

英国文化学家麦克斯·缪勒把古印度宗教的这种现象称之为"轮换主神教"。随着民族的思维的发展，人们开始思考宇宙与世界的本原问题，由此才逐渐创造出了单一主神。单一主神是伴随着人们企图区分有限事物与不能完全感觉和把握的自然对象时产生的观念，是人们"在感觉到有一道界限的同时，也感觉到界限那边的世界"[③]时，所产生的"绝对""无限"等观念。《梨俱吠陀》中的《金卵歌》就把太阳当做"生主"，《创造之歌》中就开始歌颂那"统摄一切"的"生主"，《原人歌》中则把原人作为宇宙的本原和本体，开始思索创造万物的、决定万物的存在者；到了《奥义书》时代（约公元前550年）"生主"就确定不移地被命名为"梵"（梵天）。那么，作为本体、本原的梵同万物的关系如何呢？《大林间奥义书》说："彼居万物内中者，而有异于万物，为万物所不知，而以万物为身，于万物内中管制之，此即汝之性灵，内中主宰，永生者！"[④]《白净识

---

① ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：85.

② 泰戈尔．麦克尼古尔编《印度教圣典》序文．见：糜文开．印度三大圣典［M］．中国文化大学出版部，1970：141.

③ ［英］勒麦克斯·缪勒．宗教的起源与发展［M］．上海人民出版社，1989：123.

④ 五十奥义书［M］．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：578.

奥义书》说:"彼神在火中,彼神在水中,人居乎万物,又在草与木。"[①]

这就是说,万物的形式就是梵的形式,万物都是梵的显现,梵是万物生命的本因和灵魂。通过万物生命之相就可以领悟到梵性,通过宇宙和万物的变化可以感受到梵的意念。由此,万物中的个别存在就是与梵相连相通,同为一体的。这就是典型的东方泛神论思想。应当说明的是,印度思想中的泛神论与斯宾诺莎的"泛神论"有本质的不同。斯宾诺莎认为客观存在的物质世界(自然、实体)是绝对的、无限的,在自然实体之外没有任何第二个实体来限制它,因此那种超自然的精神实体(神、上帝)是不存在的,他认为"上帝就是自然"。可见,斯宾诺莎的"泛神论"是将自然视为最高的存在,是建立在否定神、上帝的基础上的。印度泛神论则是以有神论为基础,认为神存在于万物之中并支配着万物。这就是印度泛神论与近代西方泛神论的区别。

印度思想从泛神论哲学思想生发出许多具体的观念,这些观点之间有着内在的逻辑联系。

首先,人们在感觉经验中形成了万物有生命的观念。人们发现,自然物的生命同人的生命一样,有荣有枯、有生有死;自然物,尤其是动物同人一样有同样的感觉和感情,它们可以同人沟通交流和互渗。这就是万物生命"同情同构"的"生命一体化"的观念。这种观念促成了审美上的"同情观",即人与自然物可以相互交流、体验对方的感觉和情感,人们往往借用自然物的形态或性质来表达自己的情感。由此,形成了最初的诗歌中的拟人化的象征和比喻。根据自然事物对人有害或有利的不同功利价值,所用的象征物和比喻对象就分为肯定的或否定性的、善良的或丑恶的等不同类型。泛神论思想促成了人们把自然事物拟人化的想象,并把这种拟人化的想象转化为具体的自然神灵的形象。例如,印度诗歌和造型艺术中那些数量众多的男女"药叉"(森林中的小神灵)形象就是泛神观念的形象化显现。

其次,原始的泛神论宗教都相信万物有灵,灵魂不死。《梨俱吠陀》中就有了灵魂不死观,这种观念在《阿闼婆吠陀》中就发展为"业"的观念。所谓"业"是指人所表达的思想言行必然导致某种确定的后果,恶行导致恶果,善行导致善果。因此人要对自己的行为结果付出代价。这就是后世所谓的"因果报应"论。在此基础上,逐渐产生出了《梵书》(约公元前 800 年—公元前 600 年)中

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:389.

朦胧的“轮回”的观念。在《奥义书》中,轮回观念变得清晰而明确了。轮回观认为,人与动物、植物一生都会因自己不断积蓄起来的潜在的“业”力而在未来产生出相应的结果;由于业力的影响,即便死后灵魂也会受到奖惩,不能回归于梵,与梵同一;灵魂必须接受轮回的果报:或转生为鸟兽虫鱼,或转生为人、神;既然人的“业行”导致轮回,所以印度人认为人生是痛苦的,免除轮回之苦才是解脱。可以说,从《奥义书》时代起,追求解脱就成为人生的信念。解脱就是达到“梵我同一”,让灵魂升华到神的永恒的境界,要达到解脱,则要行善、无欲,由此产生出不杀生、非暴力、禁欲、坚持正法(达磨)、人与人、人与大自然万物和谐共处等伦理原则和人生信念。从《奥义书》时代起,解脱——出世就成为印度民族所追求的人生的终极理想。此外,轮回观原本是根据现象世界周而复始的变化加之主观猜测和想象所产生的观念,因此,轮回观不仅用来解释生物生命的轮转,也被用来解释被拟人化地理解的宇宙生命的轮转。这种轮转就是印度思想中神创世界的“创造—维持—毁灭”的宇宙循环过程。代表宇宙循环观念的神灵就是“三面湿婆”。

第二,永恒与无常。

印度思想的理论和实践,都是从思索永恒与无常问题上展开的。“永恒与无常”思想,被佛教称之为“常见”和“断见”,它们是印度哲学的主要范畴。“断常二见证实是一条贯穿着印度哲学思想发展的全过程的主要线索;抓住这条基线,无异把握到印度哲学发展史的脉搏。”①

“无常”(断见)观念认为指物质世界或精神是变动不居、不断生成与毁灭的,一切皆变,不存在永恒的东西。

永恒(常见)观念认为宇宙中存在着一个永恒不变、不灭的精神实体,它存在于经验世界和超验世界之中,并主宰着这一切。

古代的印度民族从生活经验中观察、发现了万物皆变的现象、事实,并以“断见”(无常)观念予以总结。同时,他们又从大自然不断重复的规律性的现象变化中,猜测一定有一个神秘的力量、一个超验的绝对实体在制约着这一切,吠陀哲学家把这种力量拟人化地命名为“原人”,《奥义书》哲学家把它称之为“梵”。《奥义书》哲学家猜测它是世界的本原、世界的创造者,是永恒的存在者,并对梵性加以了大胆的臆断和想象性的描绘,由此产生出“永恒”(佛教称

① 巫白慧. 印度哲学——吠陀经探义和奥义书解析[M]. 东方出版社,2000:220.

之为“常见”）观念。

从《奥义书》时代起，古代印度各派哲学对“断见”和“常见”进行了深刻而细致的研究，并不断爆发激烈的论争。各派哲学不是沿着“无常”的路线建构其哲学体系，就是沿着“永恒”观念来发展自己的哲学。主张“常见”（永恒）观的，以《奥义书》哲学家们为代表。主张“断见”（无常）观的，以佛教为代表。应当说明的是，在印度思想中无常与永恒（断见和常见）两种观念从来没有被看成是水火不相容的、截然对立的东西。印度思想从来就不是非此即彼地看待事物之间的关系。古代印度哲学几乎所有流派都认为物质世界是无常的、变化的、会消逝的。区别在于有的派别认为物质世界是无常的而精神是永恒不灭的；有的派别认为物质世界与精神世界都是变化的、无常的，不存在永恒的东西。在无常与永恒问题上，两种对立的哲学观点论争的焦点仅仅在于无常与永恒两者谁是本原、本体而已。《奥义书》哲学家认为，常见（永恒者——梵）是本体；佛教和顺世论等外道哲学则认为无常（断见）是本体。但是事实上，坚持“常见”（永恒）的观点，从《奥义书》哲学开始，就在印度哲学中和人们的精神思想中一直占据着主导的、支配的地位，“主张梵是不灭者的观点居于绝对的优势，几乎把它的对立面完全淹没掉”①，坚持本体论上的“永恒”观念至今仍是现代印度哲学的主流。

永恒（常见）观：

常见观既然确立，就逻辑地引申出了“有限与无限”“时空无限的观念”“现象（幻）与本质（真）”的关系、认识论上的“无明”与“双昧”等观念和范畴，以及“梵我一如”（梵我同一）的人生理想。

有限是现象世界中的一切存在物的本性，万物只存在于有限的时间过程中和有限的空间中，有生有死，其存在期间也是处于不断变化之中的，寂灭则是万物最终的结果。

无限在时间上是永恒，在空间上是无穷大。所以，它永恒不灭、如如不动、无始无终。这永恒的无限的存在就是大神——梵。在有限与无限的关系上，是无限（梵）创造出有限的物质世界并决定着有限世界的命运。因此，无限超越了人类感官的认识和把握的能力，人们无法感知它、把握它，更无法决定它、驾驭它。既然梵是无限的存在，那么，它在时间上是无限的存在，在空间中也是无

① 巫白慧．印度哲学——吠陀探义和奥义书解析[M]．东方出版社，2000：210.

限的存在。所以,时间、空间的无限性就是梵存在的特性。既然梵是无限、无穷大,它只能是无形式的存在。因为任何形式都是有限的,如果承认梵具有形式的话,这有限的形式就否定了梵的无限性。

面对这一悖论,《奥义书》哲学家如何描述梵的"无限"性质呢?这只能够采取两种方式:肯定的方式和否定的方式。

就肯定的表述方式而言,只能够通过比喻和象征的方式,或者采取原始思维的所常用的方式,即把抽象的"无限"观念转化为巨大的数量、体积和无限的时间、空间来描述。

例如,《摩诃那罗衍拿奥义书》中描述梵的形象是:"无有高于彼者兮,无逾彼微;超卓而为至极兮,大之极巍;为一而非显了兮,无极其相,……遍是头面兮,遍是其眼目,遍是其手臂兮,遍是其胫足。"[①]在《白净识奥义书》中说:"大梵乃更高,高超大无极";"神我一千头,千眼又千足,遍漫盖大地,十指有高躅"(意指梵虽显示于宇宙间,但又大于宇宙10个手指以上——引者注)。[②]

就否定的表述方式而言,由于梵是宇宙的本原、本体,是无穷大,所以是无形式的存在。既然是无形式的存在,其存在方式就只能是像水中盐,不可见而实存;像空中风,可感觉而不显。正因此,黑格尔指出:泛神主义尽管可以用肯定的方式去表现"实体"无处不在,但从根本上说,它又无法达到这一目的。因为内容对于形式的表现就造成了否定,有限的物质形式就否定了无限的内容。这种根本性的内容与形式的矛盾,决定了《奥义书》哲学家对梵的表述更多地以否定的方式进行,只有在否定性的描述中,才能摆脱内容与形式之间的悖论。例如,在《大林间奥义书》中述说:梵是"非粗、非细;非短,非长;非赤,非润;无影,无暗;无风,无空;无着;无味,无臭,无眼,无耳,无语,无意,无热力,无气息,无口(无名,无姓,无老,无死,无畏,永生,无垢,非显,非隐),无量,无内,无外。"[③]《奥义书》哲学家认为,只有排除了一切具体事物的属性后,才能够表达"梵"的无性之性,"大全"之性,才能够表明梵的无限性和自由性。这就是印度哲学的"不不说",它的表述方法同中国的老子对"道"的表述颇为相似。这一表述方法后来被大乘佛教的中观派的思想代表龙树发展为更精致的"空论"哲学,在汉译佛教经典中,这种否定的表述方法被称之为"遮遣法"。

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:313,316.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:393,396.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:581.

印度思想对“永恒”“无限”（梵）的肯定或否定的两种表述方法，都表现出泛神论的共同特点：既立足于物质形式，又力图超越物质形式；既显现为生命又力图超越生命；既有诗性思维自由的想象和象征，又有理性思维的严密的逻辑推理；既是现实的，又是超现实的。正是这种泛神论的思想构成了印度思想中灵肉二元的人生哲学。

常见（永恒）观又决定了印度哲学的现象与本质论。按照印度泛神论哲学的观点，事物的物质形式和表象就是事物的现象，任何现象都是变化着的、暂时的存在；决定事物存在的内因和本质就是梵，它是不变的、永恒的。所以，人们认为凡是变化着的、暂时存在的并最终死灭的现象，都是幻象（摩耶），现实的物质世界就是梵的幻象（摩耶）。

在《梨俱吠陀》中，“摩耶”被看做是一种超自然的幻力，是至上神“原人”用来创造宇宙三界十方的神奇工具。到了“梵书——《奥义书》”时期，摩耶在继续充当神的创造工具的同时，又被赋予了哲学上“幻”的含义，形成了“幻论”，即成为了一种观察事物的根本原则或基本方法。从“幻论”出发看待世界，事物无论主观的还是客观的，都被认为是虚幻的，因而是无常的、变易的、痛苦的、最终会消亡的。《弥勒奥义书》就明确地否定了现实物质世界的实在性和真实性：“声触等识境，居然似非实；质我沦其间，遂忘至上域。”[①]谁执著于物质和物欲，就是执著于幻象；谁抛却物质幻象和物欲，就是追求永恒、追求真理。《大林间奥义书》中有一首著名的祈祷颂说：“导我出非有，以至于至真。导我出黑暗，以至于光明。导我出死亡，以至于永生。”[②]这里的“非有”就是幻象、摩耶，即物质世界。这首祈祷颂既道出了他们对幻与真的态度，也表明了印度思想中追求永恒的人生理想。

7世纪的哲学家乔荼波耶就善于运用“幻论”（maya）来否定现象世界的真实性。他认为外在世界的本质就是虚幻的，梵通过幻象来显现自身。商羯罗进一步发挥了乔荼波耶的“幻论”，使之成为印度著名的“摩耶说”（幻论）：现象世界是一种幻现，是虚妄不实的。有人把现象世界看做是真实存在，这在于认识者自身的“无明”，无明是一种虚幻的、错误的认识，就像人们错误地把绳误认为是蛇一样。印度的吠檀多不二论哲学把不断变化的现象世界看做是幻象

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：440.

② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：523.

(摩耶),把梵看做永恒的观念,直接导致了印度美学思想以否定性的态度对待现象界之美,把永恒的“梵”之美当做绝对美的审美判断。不仅现实事物如此,而且艺术之美更是虚幻的扰乱人心的玩意:“犹如幻梦,邪见成相;如芭蕉树,中无实心;如舞妓儿,暂时盛饰;如画遮幔,虚取娱心。”①

由于常见观念把现象与本质截然对立起来,把变与不变两方截然分割开来,由此又导致了印度哲学家在认识论上对“无明”与“双昧”的看法。

所谓“明”是指对于真理的认识,“无明”就是认识上的痴愚无知,它使人把虚幻的现实人生当做了真实,把变幻的物质境界当做永恒而沉湎其中不能自拔。所谓“双昧”就是人们对物质世界现象的一种错误认识,并把这种错误认识叫做幻觉或错觉。这种幻觉或错觉总是成双地、对立地出现,例如,冷热、苦乐、成败、荣辱、祸福、生死、得失、善恶、软硬、美丑、男女等。

瑜伽学派和数论哲学都认为,正确认识就是要超越“双昧”之间的对立和区别。因为对于梵的本质或真理而言,梵是全部、全体,梵是无差别、无对立的“一”,任何对立与差别的认识也都是物质世界中存在的幻象、假象。要认识真理,就必须超越“双昧”,达到无差别、无对立的“一”的境界,这就是“梵我一如”的境界。

上述《奥义书》哲学家对现象与本质的关系的看法是错误的,其思维方式依然是“非此即彼”的知性思维,还不是真正的辩证法。

首先,他们把变与不变、现象与本质截然对立起来,看不到现象与本质之间的相互依存和相互转化关系。他们还不懂得量变中有质变,以及质量互变的道理,其实,现象变化就意味着本质的变化,本质的稳定只是相对的稳定而已。其次,看不到同中有异、异中有同的道理。辩证法认为,差异是绝对的,“同”“一”都只是相对的,没有绝对的“同”,也没有绝对的、无差别的“一”存在,绝对的、无差别的“一”只是一种幻想而已。因此,这种观点还没有上升到科学的辩证法的高度,也不符合辩证法对现象与本质关系的看法。恩格斯指出:“辩证的思维……只对于人才是可能的,并且只对于较高发展阶段上的人(佛教徒和希腊人)才是可能的,而其充分的发展还晚得多,在现代哲学中才达到。”②

无常(断见)观:

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:439.

② 马克思恩格斯选集:第3卷[M]. 人民出版社,1972:545.

在古代印度哲学的诸多流派中，佛教是批判永恒（常见）观，主张无常（断见）观的代表。佛教哲学的立命之本就在于它的无常观。无常（断见）是佛教哲学的思维的逻辑起点。无常观念充分表现在佛教的“三法印”中。所谓“法印”就是印鉴，是用做某种证明的标志。“三法印”就是如何鉴别或区分佛教同其他宗教的旗帜或标志。“三法印”是释迦牟尼以三个命题的形式集中表达他对世界看法的三个根本观点，以区别其他宗教派别。在《杂阿含经》卷十中，“三法印”表述为：“一切行无常，一切法无我，涅槃寂灭。”通常概括为：“诸行无常”“诸法无我”“涅槃寂静”。

“诸行无常”中的“行”是指一切精神现象和物质现象的生成及变化活动状况，按佛经的解释：“造作、迁流二义名‘行’。”（《俱舍论颂疏》卷一）

“诸行无常”是说一切精神现象和物质生命现象都是处于不断生成与变化之中的、是漂浮不定的，难以把握。这是从事物和精神的存在状态所作出的判断。这是释迦牟尼的现象学理论的命题。用通常的话来说，就是世间的事物和有情众生（生物）的存在本性是“无常”的，没有恒定的本质和固有的形式，一切都是在倏忽即逝的状态下存在的。既然如此，客观存在的东西就是“空”的存在，也就是说，它们都是无规定性的存在，是飘忽不定的存在。这里的“空”不是指客观事物不存在的意思，而是从本体论上说，它们自身缺乏纯粹的、固有的本质，它们的存在只是依据不断变化中的各种因缘（条件）而临时组合的存在，这种随缘而生的组合只是瞬间的、倏忽而逝的存在而已。这种依据因缘（条件）而生成，处于不断变化中的存在状态就是事物的本性、本质。佛教哲学把这一现象学的普遍规律称为“舜若多”（空），梵文“舜若”是指“○”的符号。这是佛教“空”概念的真正含义。所以不能把“空”理解为世界上根本不存在着客观事物，即通常人们所误解的“无”——什么也没有。“在我们的世俗经验中，我们只得称之为无，因为没有别的字可用；但是用形而上学的现实的名词来说，它意味着某种超越物质世界的而又普遍存在于一切事物之内的东西。”[①]这普遍存在于一切事物中的东西就是各种因缘（条件）的组合，这就是世间事物的抽象本质，除此而非有其他。

“诸法无我”是说一切有情的生物和事物都是六种元素（地、水、风、火、空、识——释迦牟尼称之为“六界说”）由因缘而生成，即它们是由种种的精神元素

---

① ［印］贾瓦哈拉尔·尼赫鲁．印度的发现［M］．世界知识出版社，1956：211．

(名)和物质元素(色)相构成。它们自身没有原初的固有的形式(相),也没有自身固有的本质;一切事物都只是一些个别的、刹那即逝的元素的结合,而这种结合又因因缘而不断生灭,所以在一切事物中就没有那个恒定不变的主宰——《奥义书》哲学家所谓的“神我”或“灵魂”实体。对于客观的物质世界来说绝对不存在一个永恒的主宰——大神,这就是“法无我”;对于主体的人而言,也不存在永恒不变的实体或灵魂,这就是“人无我”。也就是说,一切存在都没有永恒性,当然也就不存在永恒的神(梵)。上述两个命题都导致一个结论:万物迁流,世事无常。

“涅槃寂静”中的“涅槃”意为圆寂,灭度,无为,不生,无动,解脱等。涅槃的原意是指火的熄灭或风的消散。涅槃境界是印度绝大多数宗教的最高理想。佛教理论把涅槃又分为“有余涅槃”和“无余涅槃”。

有余涅槃是指人们从认识上断除了贪欲,除尽烦恼,已灭除了生死的因缘,但肉身生命还存在,思虑还存在,这是不彻底的涅槃。

无余涅槃是指人在活着时已灭除了生死的因缘,最后连肉身也不存在世上,思虑也不复有,即达到了“灰身灭智”,这是更彻底的、最高境界的涅槃。

就“三法印”的观点而言,原始佛教是具有明显的唯物主义、无神论和辩证法色彩的。佛教的无常(断见)观必然地逻辑性地引申出:事物存在的“空性”观点和事物的迁流变化观念;由此必然在理论上要否定绝对神的存在,得出“万法皆空”“一切皆空”的结论。后来的佛教为了教派的生存和发展,面对日渐强大和精致的婆罗门教的理论,不得不对上述观念有所调整和改变,逐渐走向唯心主义和有神论。

印度任何宗教最后都为灵魂不灭留下了存在的空间。就佛教而论,后期的瑜伽行派就宣扬:万物“唯识所变”“识有境无”“心有色空”的“有宗”的主张,这就是强调物质世界是空,而精神思维才是真实的、不变的存在。

第三,“灵肉二元”的人生观与“人生四期”的实践论。

永恒与无常的二元对立的观念不仅决定了印度思想的特征,也决定了印度民族既热爱现实,又憧憬出世和解脱的人生态度。贾瓦哈拉尔·尼赫鲁指出:“一个人到了成年是不会完全专注于或满足于外在的客观世界的。他们还要找出一些内蕴的意义和精神的及心理的满足。民族和文化到了成熟壮大的时候也是如此。每一种文化和每一个民族的面前都是摆着两条平行的河流,一条是人生的外观,一条是人生的内境。……所以我们在印度,也和在别处一样,可

以看到有思想和行动的两条河流——一个接受人生,一个逃避人生——并排着在发展,在不同的时期中所着重的不同,有时是这一个突出,有时是那一个。"[①]"这使得纵欲和禁欲两者时常互为起伏。"[②]尼赫鲁所说的"思想和行动的两条河流"就是指印度民族特有的灵肉二元的人生观和人生四期的实践论。

所谓"灵肉二元"的人生观是指印度思想在尊重现实人生的同时,更尊崇精神生活乃至出世和解脱的终极理想。这是印度思想或者说印度精神在人生观和生活实践方面的核心所在,至今仍是大多数印度人尊崇的人生观念。对此,日本文化史家武田丰四郎有深刻而精当的表述:"古代印度文化,既非唯心的,也非唯物的,以灵肉双美为目标而发达者。然则印度不可仅看做是神灵的国家,也不可看做是肉欲的国家。……印度人是把现实生活作为达到理想生活的过程而十分认识其意义和价值。印度民族是在坚定追求人生四宝之时,印度文化精神物质两方面都达到完善的状态。"[③]灵肉二元的人生观对于印度民族的人生实践有重大的影响,它促成了印度人民既珍视现实生活、享受现实生活乐趣,又力图超越现实,获得解脱并达到永恒的生活目标。印度美学思想和艺术表现是同这种人生观密切联系、交织纠缠在一起的,懂得了这一点,就把握住了印度美学思想和艺术的命脉。

所谓"人生四期"是在灵肉二元的人生观制约下形成的生活实践模式。这一理想的生活模式形成很早,大约在《奥义书》时代就已流行了。《阿室罗摩奥义书》说:"盖若人生四期,为十六分。"[④]所谓"四期"是求学期、居家期、林栖期、漫游期。

求学期也称之为"梵志期",是指未婚的年轻男孩受学于教师(guru)经营的学馆,教师授之予"圣线",从师研读"吠陀经典"的时期。在经过长期严格的宗教经典和仪式的学习之后,再返回家中,过普通人的家居生活。

居家期是指梵志学成后,着手成家立业,完成世俗生活中个人应尽之责,如结婚生子,积聚资财,供养老小等。这期间应充分享受人生中的一切快乐,应充分体验人间欢乐与悲愁情感,以便对人生有透彻的了解。两性欢爱之乐和天伦之乐是这时期的重要生活内容。

---

① [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁. 印度的发现[M]. 世界知识出版社,1956:91.
② [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁. 印度的发现[M]. 世界知识出版社,1956:92.
③ [日]武田丰四郎. 古代印度文化[M]. 商务印书馆,1936:39-40.
④ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:998.

林栖期是指已尽世俗基本责任的家庭主人，隐栖森林中，体验苦行者的清净生活，终日在树下玄思冥想，品味人生、宇宙的真谛，但并不完全脱离世俗生活。

漫游期也叫做出家期，是指在经过一个时期住林静修之后，本人在已具备思维真理的能力，已拥有深刻的人生体悟的基础上，去实践人生的终极目的，去追求生命的最高境界的阶段。这时期，修炼者舍弃儿女子孙等亲属，亦舍弃发辫、圣线、灌献、经论、研读等世俗物品和礼仪，"……而挈持手杖，肩巾，腰布。其余皆当舍去也"①，开始漫游之旅，"其居世也，为乞食故而入村落，以腹为钵或以手为钵矣！"②漫游者应最大程度地减少物质需求，实施各种苦行，静思宇宙天地之梵理，求证"梵我同一"并教化愚昧民众。印度的许多哲学、宗教、道德的玄理就是这些居住在静修林里的游方僧人思索出来的。所以有人说，印度的精神文化产生于森林之中，这是有一定道理的。例如，乔达摩·悉达多在菩提树下省悟出佛教的理论就是如此。

上述四期的生活实践模式充分表现了古代印度人的灵肉二元的人生态度。其基本趋向是从现实到解脱，从肉欲向精神的发展。这是一个从物质到精神的嬗变，把精神理想置于物质生活之上的更高追求。这一趋向渗透了印度的美学与艺术之中，形成了印度艺术独特的魅力。

上述几个方面的古代印度思想集中地蕴藏在《奥义书》哲学和两大史诗的哲学观念之中。

要研究印度古籍美学和范畴，就必须进入这些经典之中。从总体上讲，古代印度思想同古典美学密不可分。印度思想是其美学的灵魂和筋骨，美学观念是印度思想在审美实践和艺术创造中的显现。

第二节 《奥义书》的宗教哲学思想

《奥义书》是吠陀文献中思想最丰富、最深刻的宗教哲学著作。"奥义"(Upanisad，音译"优婆尼沙昙")一词，原意为"近坐""秘密相会"，引申为师徒近坐传授秘密教义。印度人重思维、善思辨的传统形成很早并且有深广的群众

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：1003.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：1005.

基础，“奥义书时代”已确立了这样的思想：知识重于身体，精神重于物质，正因此，印度才能够在近千年之中出现众多的“奥义书”著作并形成博大精深的印度哲学。

论证印度早期的宗教哲学和美学观念，应把《奥义书》作为主要对象，并且重点研究其哲学思想的基本特征。这有两个原因。

第一，任何研究都力图全面地把握对象。从最古老的吠陀文献经典到《梵书》《森林书》，再到《奥义书》，历时久远，内容变异较大，并且各派在引证和阐释中彼此渗透借用。这样，要了解早期印度的宗教哲学和美学思想，就必然以《奥义书》为主要对象。

第二，任何研究都必须寻找典型的对象。《奥义书》是吠陀文献的终结、集大成的思想顶峰，它试图回答长期困扰人们的某些重大的问题：什么是世界之因？什么是梵？人们从何处来？向何处去？人生的意义是什么？何为业？何为解脱？等等。因此，它对宇宙本体的思考、对现象界同本体的关系以及人神关系、万物同人的关系、人如何认知绝对本体，人生的意义等问题也都表现出那一时期人们深邃成熟的见解，并长远地影响到后世印度的全部思想。

马克思指出：“哲学出自于宗教。”要提炼《奥义书》中的美学观念与范畴，就必须对《奥义书》的宗教哲学观念和范畴，加以追本溯源的研究，通过沙里淘金的方式抽取出来。

一、《奥义书》的哲学本体论范畴

《奥义书》在印度哲学史上的重要地位在于，它把过去吠陀宗教的万神殿演变为哲学化抽象化的非人格本体神——梵天，使梵天成为了披着绝对大神外衣的哲学意义上的本体。《奥义书》标志了印度宗教向哲学的演进，其本体论意义上的范畴就是梵。

梵

《奥义书》一方面像吠陀时期那样，仍把某件自然物（如太阳、金卵）看做本原、本体；另一方面，开始把抽象的宇宙规律或某种精神实体看做本体、本原，并把它称之为梵（Brahman）。“梵”的原意指“礼节”“颂”，是巫术和祭祀仪式中的咒语，引申为“祭祀或祈祷所生的魔力”，后来衍化为“世界精力”“世界精神”。

梵作为本体，具有什么特征呢？

首先,它通过思维、意念创生了万物。全宇宙的生命都由它身体里流出,并由它维持着生命。

《爱多列雅奥义书》中说:“太初,此世界唯独‘自我’也。无有任何其他睒眼者。彼自思维:‘我其创造世界夫!’”

“彼遂创造诸世界:洪洋也,光明也,死亡也,诸水也。”

“彼自思维:‘吁!此诸世界也,我其创造护持世界者乎!’——彼遂直由诸水取出一真原体而形成之(谓取一“神我”并赋予他形状和本质,这就是原始的人)。”

“彼遂以思虑凝集之。以其受彼思虑之凝集也,口遂分别而出焉,如卵。由口生语言,由语言生火……”①

“即凡此有气息者,行者,飞者,不动者。——凡此,皆为般若所领导,皆安立于般若那中。世界为般若所领导,安立于般若那中,般若那即大梵也。”②

在《阿达婆顶奥义书》中说,“汝为宇宙万形色,汝为大梵原是一而为二,而为三”,万物皆由此方式衍生而来。③

这说明,梵不仅用思维、意念创造了万物和人,并赋予生命,而且还以自己的思维赋予人,使人成为能感觉和思维的生命。这一创世说,颇接近老子的“道”和新柏拉图主义者普罗丁的“流溢说”。人的生命和思维是由梵所创所生,他们之间的关系就是部分与全体的关系,但是,部分之和又不能等同于梵,因为梵的本性是无穷大。然而,万物皆梵所创,万物皆有梵性的命题,却在创世领域内为“梵我一如”的理论命题打下了阐释的基础。

其次,作为本体的梵,它的基本定性是:真实地存在于万物之中,万物皆梵;但每一事物又都不能等同于梵。梵的存在方式是独特的:潜于万物之中而不显,不可感觉而实存。

《商枳奥义书》说:“彼也,无手无足,无眼无耳,无舌,无身,不可摄持,无可演说。……彼,一而已,无第二者。如空,遍无不入。”④

《解脱奥义书》中说:“万有皆唯生于‘我’中,万有皆于‘我’中存在,万有

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:20.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:29.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:1023.
④ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:944.

皆于‘我’中消逝，此大梵不二者，即‘我’是也。”①

《白净识奥义书》中说：“彼神在火中，彼神在水中，入居乎万物，又在草与木。”②

《大林间奥义书》说：“彼（‘自我’）于是入乎此（宇宙万物）中，至于指甲之尖，如刀之韬藏于鞘，如火之隐藏于木炭中也，而不可见焉。”③正如无花果种子中潜在着无花果树和无花果一样，如盐溶化在水中一样，梵存在于万物之中而不显，但又规定着万物的定性。

所以《蒙查羯奥义书》中说：梵的特征是：恒常、遍入、遍在、微妙极。它是不变不灭者，是孕育和产生万物的根本。④

对梵性的上述解释，仍然是唯一神旗号下的泛神论。黑格尔就把印度的“梵”性称为“泛神主义”。泛神主义的含义，不是说在人们的头脑中把一切都变成了神，而是说实体（梵、太一、道）是这个，又是那个，又是其他一切个别事物，无处不在，消融于全部特殊个别事物之中，但是个别特殊的东西又不能代表实体。这就是“神内在于一切事物，也说明了神超越于个别事物”⑤的意思。正由于这实体已消融在万物之中，通过单独的事物就无法观照和把握实体（梵、太一）。作为本体的梵，自身中包含对立统一的两种因素，由于矛盾的对立面所形成的统一，构成自身的结构方式。这种结构方式不仅决定了梵的形态，而且决定了梵的“和合”含义。

传说中的大梵就有三面性——一动、一静、一太极（合），梵性的这种对立统一，决定了万物的结构形式。

《泰迪黎邪奥义书》中说：“且属世界者：地，前相也。天，后相也。空，结合也。风，合者也。……且属光明者：火，前相也。太阳，后相也。水，结合也。电，合者也。——属光明者如是。（水，说者谓云为云中之雨水。）且属学明者：师，前相也。徒，后相也。明，结合也。教言，合者也。……且属后嗣者：母，前相也。父，后相也。子女，结合也。配偶，合者也。……且属己身者：下腭，前相也。上腭，后相也。语言，结合也。舌，合者也。”⑥

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：1045.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：389.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：526.
④ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：681.
⑤ [德]黑格尔. 美学：第2卷[M]. 朱光潜译. 商务印书馆，1979：85.
⑥ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：269－270.

《弥勒奥义书》中说："大梵光明，有其二相：一为静者，一为动者。"[①]

《大林间奥义书》说："唯然，彼（大梵）即三曼。三曼，即语言也。'三'（sa，意为女子）与'阿曼'（ama，意为男子）合（指阴阳），故称曰'三曼'（Saman）。或'三曼'者，'同'也。以其于蝼蚁，同于蝇蚋，同于龙象，同于此三界，同于此宇宙万有，故唯称'三曼'也。"[②]

"大梵之态有二：一有相者，一无相者；一有生灭者，一无生灭者；一静者，一动者；一真实者，一彼面者。"[③]

可见，天、地、空三界，乃至宇宙万物，都是阴阳交合，矛盾对立而"和合"成的。真理就在这对立两面的统一（合）之中，单一方面都不构成梵的本性、梵的真理。人们懂得了这个道理，就领悟了梵的真谛。

梵性的阴阳和合及三位一体的性质，决定了印度哲学思维模式。中国学者金克木指出：《奥义书》的作者"是用代数式的语言说明一种非语言所能说明的宇宙观"。[④] 金克木以三角形结构来比喻印度的宇宙观。三角形的每一边都代表一方面的真理，三条边总体上构成一个整体的三角形或完全的真理。这个整体的三角形或完全的真理就是居于"第四位"的内容。这种宇宙观或思维模式，在《蛙氏奥义书》（又译《"唵"声奥义书》）中有较明确的表现。"三角形结构，即三分的模式。这不是《蛙氏奥义书》专有的，但用这样结构来突出'第四'，却是它的一个重要内容。"[⑤]"佛教常说一语分为'四句'，'有、无、亦有亦无，非有非无'。+A，-A，+（+A-A），-（+A-A）—，后两个是零。零即空，……在形式上这仍然是一正一负一零的三分模式。""应该说是三者之'合'之外又与三者相联的，又一个总括。"[⑥]

例如在《瑜伽真性奥义书》中就有"四面大梵"和梵"四体式"的说法。[⑦] 在对时间的表述上，有过去、现在、未来——超三世时间（即永恒、梵）；在对人的精神状态的描述中，就有醒、梦、熟睡——第四（无）；在对人的生命流程的描述中，就有生、死、轮回——业，这正、反、和合的说法。这种对立统一的三者之外

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：471.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：521.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：548.
④ 金克木. 印度文化论集[C]. 中国社会科学出版社，1983：29.
⑤ 金克木. 印度文化论集[C]. 中国社会科学出版社，1983：30.
⑥ 金克木. 印度文化论集[C]. 中国社会科学出版社，1983：28.
⑦ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：891.

者,就是梵、我,大全。梵的性质是:其大无外,即无限的大、绝对大。

这种注重对立统一及其统一之外的思维模式导致印度人形成自己的分析方法:在对待任何事物时,在它的几种外表意义之外追求更深的含义;在追求到更深的引申含义之后,要求认知总体的含义或者说真理。这一思维方式相当于中国古代文论中所追寻的"言外之意""韵外之致""言有尽而意无穷"。金克木指出,印度文学"到了较晚的文学理论中出现了'韵',其依据是将词义分为三类(字面义、内含义、暗示义),'暗示义'是'韵'"。[①] 正是这种独特的思维模式,决定了印度人喜好透过现象追寻"绝对",通过显示义追寻暗含义和象征意义,这就是超越有限去领悟无限。

本体梵是决定宇宙万物的本原、本体,是无穷大,所以只能是无形式的存在:只能是水中之盐,不可见而实存;只能是空中之风,有感觉而不显现。因此,黑格尔指出,崇高的内容是绝对实体,是创物主的神。但由于本质上是绝对的、无形无影的无限,神就"不能体现于外物"。所以泛神主义尽管可以用肯定的方式去表现"实体"无处不在,但从根本上说,它又无法达到这一目的,因为内容对形式的表现就造成了否定,有限的物质形式就否定了无限的内容。这种内容与形式的根本性矛盾决定,对"梵"只能以否定性方式描述,因为只有在否定性描述之中,才能摆脱内容与形式之间的悖论。

在《奥义书》中对"梵"的表述也有用形象的、肯定的方式,但是,只能是通过形象的比喻和象征或者用原始思维所常用的方式,即抽象的"无限"观念转化为巨大的数量、体积,无限的时间、空间来描述。从《梨俱吠陀》到史诗《摩诃婆罗多》,就有"大梵树"这一概念及对它的两种解释:"一则树为'挺立',一则树为'倒垂'。大梵有二面,一显了之宇宙,是吾人所见万事万物之世界,则此树枝叶也。一非显了面,则斯树之根所在也。"[②]

这说明,即便用肯定的形象的方式来表现梵,这至大的真理也有可显现的一面和不可显现的一面。在《摩诃那罗衍拿奥义书》中梵的形象是:"遍是其头面兮,遍是其眼目,遍是其手臂兮,遍是其胫足。"[③]

《白净识奥义书》中说:"大梵乃更高,高超大无极。"[④]"神我一千头,千眼

---

① 金克木.印度文化论集[C].中国社会科学出版社,1983:33.
② 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:280.
③ 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:316.
④ 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:393.

又千足,遍漫盖大地,十指(咫尺)有高蹋(注:意指梵虽显示于宇宙间,但又大于宇宙十指之上)。"①

但是任何象征和比喻都有内涵模糊、多义的缺陷,都将妨碍人们对"梵"的正确理解和把握,因此,《奥义书》的哲学家们又采取正面的阐释方式,即运用范畴的形式来概括"梵"的基本特征,这就是梵性的"真、知、乐"三性。由此,衍生出"真、知、乐"三个范畴。对这三个范畴较系统的论述,见于《离所缘奥义书》中。

真

真是指"存在"。梵是最真实、最根本的存在。万物的存在始因于它,它"既创造诸世界,又入乎其间,居中为主,为大梵等,管制智与诸根,是为自在主(主宰)"。② 梵是无限之大,是超越时空的绝对存在,人们的感官自然是无法认知和把握它的,但这并不意味着它不存在,它既是现象的存在,又是超现象的存在。这一说法同康德所谓的"物自体"颇相似。对于只能通过想象或心灵的领悟去对待"绝对"。

知

知又称为"识"。梵作为本体的存在(有)而不是现象界的存在,人们的感官无法把握它,但梵自身却是能动的精神思维的主体,也就是认识的主体。"唯大梵为超上自我",梵能够认识自身,所以从认识论看,"由是而于双以能见所见为自相者,寓一切内中者,在万有为同一者,非如瓶、衣等名物,在变是者中为不变者,为昭明者,万事万物无非是者,亲证实践,是之为智"。③ 可见"识是一切的因,识是梵"④,只有梵才是最高的"知"者。这样就把"知"(认识)提高到本体的高度了。

乐

人们只有认识到"真、知、乐"的本性,并且满足于自身的无限圆满、无上福祉、无所欲求的心灵境界,就是乐(妙乐)。而真正能认识到自身的圆满、福乐而无所他求的,只有梵自身。所以"唯'至大'者(无极、无限)为至'乐'。非

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:396.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:670.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:672.
④ 李世杰. 印度哲学史讲义[M]. 台湾新文丰出版公司,1979:38.

'小'者(有限者)中而有乐也,唯'至大'(无限)为(至)'乐'"。[①] 大梵的内心境界(大梵城)就是真正的乐土,它是永恒的福乐之地,最美的精神境界:"此不与年俱老,不以身死而亡。……愿望萃聚其中,此乃'自我',是离乎罪业,亦无老,死,忧悲,饥,渴。所欲者,真理;所志者,真理。"[②]"一切罪恶自兹而返,盖此大梵世界,不染垢氛也。"[③]

这种"妙乐"并不是"苦""乐"相对的感官快乐,而是超越感官欲望的无欲、无忧、无畏、心境宁静、思维静穆的精神之"乐"。这种"乐"的思想很接近后来佛教的"寂灭涅槃"的无上之美的境界,就是摆脱了人生物质欲望缠缚的自由空灵的精神状态。《奥义书》的哲学家们以梵的绝对自由和无所他求,来表达宗教解脱的人生理想和人生目的之最高境界。"乐"是印度哲学的重要范畴,也是印度文化所追求的最高的人生境界。

二、《奥义书》的哲学认识论范畴

梵我一如

梵创生了可见的和不可见的,有生命和无生命的,宏大的和微小的,变动的和不变动的,可能的和不可能的等一切事物。梵是"无限""绝对",人们不可能用感官去把握,那么能够认知梵吗? 如果不能认知,崇拜有何用? 如果能认知梵,又将采取什么方法呢? 这个重要的认识论问题,引出了《奥义书》的核心命题:"梵我同一"("梵我一如")。这一命题所涉及的是本体的梵同人的生命本质的关系,而对这一命题的阐释就建立了印度人生哲学的基石。

《奥义书》从两方面论证了对梵的认知方式。

第一,梵创造了万物并潜在于万物之中,因此通过实存的万物可以体悟到梵性,这就是说,通过现象可以体悟本质、本体。

《摩诃那罗衍拿奥义书》中说:"由'彼'生一切,海洋与山脉,种种江河流;由'彼'生一切,植物与滋液,彼居为内我,自内自开辟。"[④]

《大梵点奥义书》说:"万一唯一'灵',群生内中列,为一又为多,如现千

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:227.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:233.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:236.
④ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:322.

江月。"[①]

梵同万物是"一与多"的关系,用中国的比喻来说:"一叶知秋"。从泛神论的角度看,梵既是是万物的"创造因"和"最后因",又是万物的"质料因"和"形式因"。梵有真相和显相两方面,真相通过显相而为人所知所感,所以,万物之现象是就是本体显现的形式,那么,通过万物之象就能够认知梵性。对此,《大林间奥义书》第二分《第五婆罗门书》中表示了这样的思想:凡为生物,不论是植物、动物、人、天,都是流转轮回之性灵,因此都有梵性:"形形色色中,对照彼形色,是乃彼之形,于此已可识。"[②]

这种万物皆有梵性的思想,为后来印度各派宗教,例如耆那教和佛教的不杀生理论定下了基调,因杀死生物和植物就是杀人。但是,并非任何生物都能认知梵性,能认知梵性的只能是人(神我),这也就是古希腊哲学家普罗泰戈拉所谓的"人是万物的灵长"的意思。《泰迪黎耶奥义书》第二卷《大梵阿难陀轮》中说:"由彼'自我'而有空。由空而有风,由风而有火,由火而有水。由水而有地。由地而有植物,由植物而有粮食。由粮食而有人(粮食当作物质解,享有食物,则精神之享受物质也。由物质而返乎精神,亦此研究之序次也。——徐梵澄注)。彼诚为此由粮食菁英而成之人也。"[③]

"奥义书"的原始的进化论说明:大梵赋予人以身体、生气、意志、认知能力和福乐,人就有大梵的根本性质,就有感官的知觉能力,能知万相中蕴藏的梵性。《频加罗奥义书》中说,人的身体是由创造神伊莎(梵的别名)取宇宙五大元素的一小部分做成,所以人又可称为"小宇宙",分别以地、水、火、风、空来附会人体各部分;人的意识、情欲、智慧也是由宇宙的不同元素构成,因此,人可以通梵,梵我可以同一。[④] 借用黑格尔的话来说,就是在世间万物中,只有人能够反思绝对精神(梵)。但是,世界万相往往是"摩耶"(幻象),而人的感觉认知能力是有限的,并非能完全把握真实。所以,人认知外界事物如果只凭借感官,并且思维又只执著于现象界,就会陷入痴迷、谬误之中。

第二,通过人的"自我",即纯净无欲的心性去直觉领悟"梵"。

"我"即"自我"(Atman,阿特曼),也就是"大梵"(Brahman),两名同义,可

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:836.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:560.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:288.
④ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:821.

以互换。

“自我”作为宇宙生命本体和灵魂，渗透于万物之中。当“自我”渗透于人心之中，使人具有灵魂时，这“个体灵魂”也就叫“小我”或“我曼”，即如今人们所谓的“人格原则”。

《歌者奥义书》中说：“人是意志的动物，在这世界上依照了他（梵）的意志是什么他就是什么。为他离开了这生命也是这样。……这个我心中的自我，小于一粒稻谷，小于一粒大麦，小于一粒芥子，小于一粒黍或者一薄层黍的核，这个我心中的自我，大于地界，大于空界，大于天界，大于全部世界。由他而一切动作，一切欲望，一切香气和味道发生。他永不言语，永不惊异。他是我心中的自我，就是彼梵。当我从这里离开了，我将到达他那里。那有这信心的人他是不疑惑的，圣迪雅这样说，是的，他这样说。”①

《弥勒奥义书》中说：“‘彼’自我者，即汝（自我）是也。”②

可见，个体灵魂和意志是梵渗透而成的，它同梵在本质上是同一的，无差别的。正是在这个意义上，《奥义书》的哲学家们得出了“汝即彼”即“梵我一如”的命题。《大林间奥义书》中说：“‘真理安立于何处耶？‘心中也。盖唯以心而知真理，真理唯安立于心中故。’”③“唯诸天（万物）有如是觉知者，彼乃化而为此（徐梵澄注：意谓觉知“大梵”，则化为“大梵”）。仙人者为然，凡人者亦然。”④这样，就把“梵我同一”命题的基点放置在思维的认识论上了。

“梵我一如”的命题中，既包括泛神论本体意义上的整体与部分的关系，又包含着认识论的思想。从本体论看，“梵”与“我”本质相同，“我”是“梵”分化出来的部分，因此梵我本是同一的。从认识论看，梵原本是超言绝象的，它不可言说，不可目识，所以是不能用感官去认识的。但是，梵又是最真实的实际的存在，人们只能用“心”（思维）去领悟它，用它所显现的各种宇宙原则去证悟它。一旦个体精神能领悟梵的真理（永恒、自由），个体灵魂也就达到了“梵我同一”的超尘脱俗的永恒自由的精神境界，也就摆脱了物欲之苦，得到了解脱。因此，“梵我同一”又成为个体精神所追求的最高目标。正是在这种不倦的精神的追

---

① 印度三大圣典[M]．糜文开译．台湾中国文化大学出版社，1980：58－59．参阅：五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：138－139．

② 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：432．

③ 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：590．

④ 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：528．

求中，体现这一命题中所包含的实践性和精神性。金克木指出："印度哲学不是空谈，是着重修行实践和讲求实际效果的。"①其精神性表现为对肉体和欲望的蔑视，对个人内心主观精神世界所获得的自由的推崇和追求。可以说，"梵我一如"既是《奥义书》哲学本体论和认识论的基本命题，又是印度人生哲学的最高目标。

然而"梵我同一"不是谁都能证悟的，它对于主体的心性有极高的要求。因为大梵有两面，即可显现的一面和不可显现的一面，而可显现的一面实际上是大梵的幻象，不可显现的一面，则是根本、绝对真理。人类具有反思的能力，但并非意味着每一个人都有此能力，能思维的主体并非都是能反思的主体。

俗众往往受物欲的迷惑，追求肉体的快乐，人因物欲而决定意志和行为趋向，因行为而产生不同的"果报"，这就是"欲意定业"而导致"业力不灭"的因果论。在"物欲"和"业力"的控制下，人们错把感官之乐当成"真乐"而沉溺其中，错把眼、耳所感觉的物质世界（色界）当做"真境"而受其缠缚，由此就不辨真假，蒙昧无知。《弥勒奥义书》中说："犹如幻梦，邪见成相；如芭蕉树，中无实心；如舞伎儿，暂时盛饰；如画遮幔，虚取娱心。……声触等识境，居然似非实；质我沦其间，遂忘至上域。"②《歌者奥义书》中说："此身，有生死者也。为死神所占有者，而永生无身体之自我以此为基。（人自视）为此身者，乃为苦乐所持；彼为有身，则无所逃于苦乐焉。唯（自视）非此身者，苦乐皆不能触。"③物质世界和肉身仅仅是自我灵魂存在的住所，只有认识到自己这个肉身不是真正自我的那种人，才能够解脱缠缚并认识到梵自由无欲的本性。然而俗众很难懂得这个道理，因此陷入"业力"之中，承受无尽轮回之苦。

能证悟"梵我同一"的人，必须具备四个条件。这四个条件以实践性的四个范畴加以论述：纯净无欲、行、明、识。

纯净无欲

首先，能够认识梵的人，内心要拥有"无欲"的、纯净的"神我"（自我）。

《白净识奥义书》中说："人而祛欲情，忧断彼可见，清净心意根，神主得大现。"④

---

① 金克木．印度文化论集[C]．中国社会科学出版社，1983：40.

② 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：439－440.

③ 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：246.

④ 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：398.

《弥勒奥义书》中说:"诚然,无欲者,犹如无上财宝中而得至宝。人而多欲,多志欲,妄想,遍计我执之相,则为有缚;非是者,乃得解脱。"①

《比丘奥义书》从实践的角度指出:要证悟"梵我同一"的人,对外界一切事物应"无所凝滞",如果对引起物欲的东西有所粘执,就必损道心,甚至对于圣水灵山,朝香客人云集之地,住宿也不超过七日,应尽快返回幽暗无人的森林中去。② 这种无欲的灵魂就像"莲花屋"那样的纯净,此种纯净的灵魂可以离开躯体上升,达到梵的光明至真的境界。

其次,要有圣洁的行为。唯有圣洁的行为才能够使心灵无染,无拘无束,自由自在。哪些行为是圣洁的?这就是祭祀、奉献、斋戒,道德上的自律。栖林中生活的人则更是直接处于无欲的苦行生活方式中。

再次,内心要拥有"明",即对梵的清醒认识和坚定的信仰。《大林间奥义书》中提醒人们,要不断地向梵呼吁、祈求:"导我出非有,以至于至真。导我出黑暗,以至于光明。导我出死亡,以至于永生。"③

最后,要善于"识",就是要善于证悟梵永恒自由的本性,自我要看透人生的虚无本性。

《蒙查羯奥义书》说:天下有两个真理应当学习:研习大梵学问,为上明;研习四吠陀为下明。上明所研究的就是如何悟人"不变灭者"之中,即如何达到"梵我一如",方法就是静思、静虑。研习下明,就是在实际生活中努力去掉人的贪欲。可见,《奥义书》为了证得"梵我同一"的命题,在思维证悟和实践修身两方面都提出了很高的要求。这些要求后来成为印度各宗教哲学流派共同认可的精神和实践的目标。

《奥义书》认为,最符合条件的是婆罗门。《金刚针奥义书》对此作出专门论述。婆罗门不是指有健康壮美的身体,也不是仅仅根据种姓出身,因为婆罗门中也有许多来自不同种姓的人;也不是指聪慧,因为刹帝利中也有不少有智慧的人;也不是指"业"的因果报应,因为刹帝利中行善布施的很多。作为婆罗门的真正含义和标准在于:无论何人,只要能认识到大梵"真、智、乐"的本性,能证明"自我"不二者,即能证明"梵我一如"的人,就是婆罗门。这就把社会阶级的差异和人与人之间的不平等现象,归结为认识上的原因。这种说教,一方

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:465.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:1008.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:523.

面具有掩盖阶级对立的事实和消解阶级矛盾的麻痹作用;另一方面也有否定婆罗门至上主义的积极作用。但是,总的来说,其中消极作用是主导的、巨大的。大概正是把对梵的认识提到了超阶级和超社会的重要地位,才导致印度社会各阶级民众沉溺于超尘出世和静默沉思的人生追求之中。

第三节 《奥义书》中的美学范畴

一、《奥义书》的审美思维特征

从审美思维的角度看,《奥义书》中体现的思维形式是原始审美思维向成熟的审美思维发展的中介形式,就是说,一方面明确地保留着原始审美思维的特点;另一方面又体现某些较成熟的审美思维的基本特征。这种彼此渗透交织的思维现象,在人类各个时代都存在的,正如黑格尔所说:“象征艺术在某些方面也露出了古典型理想的形象或是浪漫型艺术的萌芽。但是这种较晚阶段向较早阶段的越界,或是较早阶段向较晚阶段的越界,一般只涉及次要的方面和个别的细节,并不能形成整个艺术作品的灵魂和特定的性格。”[①]《奥义书》所表现的审美思维方式,基本上是原始的象征性、诗性的思维方式,但它所强调的心灵感悟、直觉体验和透过视觉形象获得更深远的意蕴等认知美的方式,却远远地超越了原始的审美思维方式。这两种审美思维特征,在很大程度上影响了后世印度美学思想和艺术创造。

“所谓思维就是把一个对象提高到普遍的形式。”[②]《奥义书》的哲学把宇宙的本体“梵”提高到“绝对”的普遍形式,但是梵又是同自然直接合一的,自然物又是以一种泛神的方式来表现梵。因此,认识梵就有两种方式:直觉领悟的方式和感性形象的方式。前者属于宗教的认知方式,后者属于艺术审美的认知方式。正是在这个基础上,才有必要探讨《奥义书》的审美思想。

黑格尔指出:“意识的感性形式对于人类是最早的,所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教。”[③]然而,《奥义书》通过具体的自然物(泛神论的方式)和感性形象去认知“梵”这一普遍绝对的真理总是有所欠缺,“因为用感性的方式去表达概念总是包含有不相适合的成分的,在想象的基础上是不

① [德]黑格尔.美学:第2卷[M].朱光潜译.商务印书馆,1979:9.
② [德]黑格尔.哲学史讲演录:第1卷[M].商务印书馆,1978:94.
③ [德]黑格尔.美学:第1卷[M].朱光潜译.商务印书馆,1979:133.

能真实地表达理念的”。[①]《五十奥义书》的译者徐梵澄也说:“考寻常文化史,人类宗教思忱,必始于象征。其时文字犹简朴,倘‘真理’得之于视见,启明,灵感,直觉,则不得不以常俗之语表之。及至人文进化,语文繁富,理智发达,思想斐然,则说哲理,抒奥义,发挥光大。然竭人类之思智语文,于彼‘超上者’终无可表述,相内相外,两不可穷,无已归于不求义之咒诵。”[②]“咒语从来不必解义。”[③]这就指出了《奥义书》采取感性形象的方式来表现梵的根本特点:通过自然万物的形象显现,或者通过对梵的形象的拟人化的近诸取譬的表现方式。

在《奥义书》的类比性思维中,理念(梵)的内容还是抽象的,尚未获得具体明确的规定性,显得模糊、不清晰。例如,梵既是这,又是那;既是太阳,又是自然中的动植物;既是精神,又是物质;既是生,又是死;既是有限的存在,又是无限的永恒。这种内容的不清晰、不准确性,导致艺术表现的漫无边际和感性形象的任意性。

例如,在《大林间奥义书》中就任意地把“马祭”之马的各部分器官,比喻为宇宙的各种现象。《商枳略奥义书》中说梵“显露形身,为美丽相,有如青莲花叶,四臂,容颜和悦,辉耀无瑕。此则其‘有分相’也”。[④]《解脱奥义书》说梵的形象为“三眼,青项,深宁静谧”。[⑤] 此外,还把梵比喻为树木的形态、人体四肢及各部分的器官等。

这种对梵的形象表现方式的确是艺术的,但是缺乏具体规定性,以致造成黑格尔所说的“形象的漫无边际性”。正是这种“形象的漫无边际性”,使所要表达的观念更模糊、混乱。

那么,是什么原因造成这种内容的模糊和形象表现方面漫无边际的混乱呢?这在于《奥义书》的思维中的根本性矛盾:

一方面,宇宙的大全、万物的终极原因——梵的观念已确定不移地存在,梵与万物的关系也较明确地规定下来,但是由于逻辑思维还不发达,还不可能通过逻辑关系的界定和概念的系统表述,然而又不得不表述这一意识到的“绝对”,结果只有采取近诸取譬的方式,以形象来类比、来象征的方式加以显现。

---

① [德]黑格尔.哲学史讲演录:第1卷[M].商务印书馆,1979:81-82.
② 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:1049.
③ 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:1052.
④ 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:945.
⑤ 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:1042.

另一方面，由于梵是大全，是绝对、无限，它可以存在于心灵和思想观念之中，但是一旦要在感性形象上加以表现，任何具体的形象也无法完全地表达，这样也就只有尽量以巨大的数量或体积庞大的事物来充当梵的形象，以便尽可能地达到完全展现的目的，结果原始思维的完整性便又起到重要作用了。

例如，称梵为"四面大梵"，这是从空间方位的角度，表示梵在空间中的完整性；在《阿他婆（韦陀）顶奥义书》中，这样述及梵的本质及显现的形象：在时间上，他是过去、现在、未来；在本质上他是绝对存在；在空间上，他弥漫宇宙空间；在变化上，为常、为非常（即存在与变化的同一）；在形象显现上，为一切现象、形象，为显了；在观念上，又为非显了；在方位上，为全部方位；在性别上，是阴阳中三者合一；在物态上，为光，为火，为青莲花，为漉囊，为天下万物。

值得指出的是，《奥义书》思维的矛盾性还表现在：一方面竭力用形象来描述梵性；另一方面又强调大梵"不可以眼见，亦非语言摄，不能通过形象来显现的，只能通过心识，通过直觉感悟。这种强调梵的超言绝象，否定它的形象性，就为直觉思维指出了通道，从而造成了《奥义书》审美意识的两重性特点。

《奥义书》通过宇宙万物的形象来显现"绝对""大全"的方式，就是表现泛神主义的崇高。它与基督教的崇高不同。基督教的崇高是说上帝根本没有形象，不能通过形象来显现，因为有限的形象会直接否定"上帝"这一无限的观念。

《奥义书》中的梵的崇高，是在形象上显示出来的巨大的体积和数量上的崇高，而基督教上帝的崇高是精神观念的崇高；《奥义书》充满用形象表现梵的崇高性的冲动，基督教则明确否定用形象表现上帝的可能。所以，基督教的上帝只能作为心中的信仰和"无限"的观念的存在，不能转化为形象的存在，而《奥义书》中的梵既是绝对观念的存在，人们又力图把它转化成形象的存在。正是在竭力把观念转化为形象的冲动中，显示出印度思维的根本特点：思辨思维、直觉思维和诗性的审美思维彼此渗透，共同发生作用并制约整个思维过程。

中国哲学的"道"也具有泛神主义的色彩。从生成论来说，道生一，一生二，二生三，三生万物，因此，万物都具有道性，都是道的现象。但是，作为本体的"道"，又不能通过有限的形象来显现的，因为"大道无形""大音希声"。如果说，印度《奥义书》采用类比的形象思维方式来表述"绝对"的话，那么，中国的道家运用的则是直觉思维和象征思维，例如，道家的阴阳鱼太极图就是典型的象征性图案。在印度，直觉思维得到较充分的发展，而象征思维到了佛教艺

术中才明确表现出来。

二、现象之美与本体之美

麦克斯·缪勒在《宗教的起源与发展》中指出，印度的"无限"观念既包括"无限大"，也包括"无限小"。然而，"无限大"和"无限小"这两极都不是感官所能把握的，只能用"心识"即通过直觉领悟它们的存在。这就把通过感官所进行的审美活动限定在"有限"的现象界范围内。可见，是《奥义书》哲学的本体论和认识论决定对美的层次的划分：把美划分为两个既有联系又有本质区别的领域或美的两个层面，即现象界之美和本体之美（即美丑无差别境界）。这种本体意义上的绝对美根本不同于柏拉图的"美的理式"，它包容一切，也消解了一切，成为和合为一的"大全"而不分美丑了。

现象之美

《奥义书》中强调，世间有一类现象界事物的美，就是因为分有或显现梵性的生命之美才美，创造万物之美的本体是梵，这就是所谓大梵"赋予众形色"。[①]可见，现象界事物之美，在于显现了、附丽了、承受了梵性而美。例如，在人体中最美的、最重要的是生命之气，"此即'自我'，以'自我'之力（而崇大）"；生命之气"无尘，无分，皎洁"，人的生命之气是不灭的大梵的生命光辉。梵存在于人心的最中心处（其被美喻为"莲花城"），所以"生命光明皆在心"；在歌颂象征梵的生命力、生殖力的太阳时，把太阳喻为白莲花，白莲花就成为生命、生殖崇拜观念的转换物，成为生命之美的形象。光明、爽洁、纯净、无尘垢的自然环境是美的，是修炼必需的场所，也因为这种纯净显现出梵性。

在现象世界中还大量存在以声、色、形等刺激人的感官并使感官愉悦的美。这类美往往只取媚于人的感官的快乐，使人沉溺于物欲之中而深受"业力"驱使，无法摆脱轮回之苦。这类仅仅刺激感官欲望的美只是梵的幻象，并不都显现梵的本性，而且它们是短暂易逝的美。

例如，美女的肉体姿色终究要变为枯骨皮囊，娇艳的鲜花很快就会枯萎等。所以《弥勒奥义书》中说，这种现象之美"声触等识境，居然似非实；质我沦其间，遂忘至上域"。[②] 这类美又包含两种形态：一种是刺激感官的物欲享受的现

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:399.

② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:440.

实美;另一种是专门制造"以假当真"之物来迷惑人的视觉的艺术美。艺术美是人造的"假象",最不显现梵的真理性,而欣赏这种美,"犹如幻梦,邪见成相;如芭蕉树,中无实心;如舞伎儿,暂时盛饰;如画遮幔,虚取娱心"。[①] 值得注意的是,在这些论述中显然把艺术美也看做虚幻的美,认为艺术创造的美是"以假当真"的、似是而非的幻象,不能真正地显现梵性,所以给予排斥。这与柏拉图的看法不谋而合。但是,正是在对艺术的幻象性和艺术真实同现实真实的关系的议论中,恰好揭示了艺术的特征。

《奥义书》对现实中两类美的基本态度,极大地影响到后来佛教、耆那教和印度教的审美观,尤其是对那种刺激和愉悦感官一类的现实美的态度,在佛教的审美思想中得到了更为坚决的否定。

可见,在《奥义书》的审美观念中,"现象之美"又包含着"梵性之美""感性之美"和"艺术之美"范畴。

本体之美

梵是世界的本体、本原,是一切生命的终极原因,其本性"乃为彼一",包容宇宙万物,所以它是无差别的同一。从逻辑上说,梵作为本体或"绝对",是不存在美或丑的因素的,因为一切美丑在梵的这一层面上都消解了,和合同一了。例如,《自我奥义书》就说:"爱憎两无触,美丑同不与。如日黑暗吞,光明未遭蚀。称被吞食者,事相迷不识;乃最明梵人,傥解身见惑。"[②]这就是说,对于达到"梵我同一"境界的人来说,"遍处于美者不美者皆无所凝滞,无厌憎亦无乐欣"。[③] 这说明,从审美上理解大梵之本质,执著于美丑哪一方面都是片面的、谬误的、虚幻的。

当代印度美学家帕德玛·苏蒂指出:"黑格尔的实在主义(绝对理念作为世界的本质——引者注)与萨特的存在主义(个体存在是世界的本质——引者注)之间的桥梁早就由印度吠檀多关于无限统一即为宇宙本质或宇宙之魂的理论所建构起来。"[④]"可能性世界和现实世界两者都产生于无限的统一,并且同样真实和可贵;我们可能犯的唯一错误则是厚此薄彼。"[⑤]把永恒的世界和短

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:439.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:775.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:990.
④ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1993:164.
⑤ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1993:167.

暂的世界看成统一的现实，这是最真实的、富于真理的见解。这就很可能避免重犯人们通常易犯的类似的错误，即把外在对象人为地划分成两相对立的主观和客观的片面性错误。根据《奥义书》对梵本性的解释，美与丑的存在及对立，只存在于现象界中，只能在现实生活中、在现实的生命现象这一层面上体现出来，人们只是在谈现象界之美和丑时才有意义。在现象界中，丑表现为对梵性的歪曲，对梵所创造的生命现象的否定，也是对人们追求“梵我同一”这一精神的终极目标背道而驰的现象及行为。因此所谓“丑”，就是一切与梵性格格不入的事物、现象、行为。

在美学上，梵的本体美同现象美的基本关系应该是本质同现象的生成关系，而艺术美则是体现了本质的现象同幻象的生成关系。梵作为美的本原、本体和绝对美，是感官无法欣赏和把握的。只有那种不受物欲污染的纯净之心，即证得了“梵我一如”的人，才能够从思维认识中，从直觉的领悟中觉悟到它的美。这同康德所谓的对“物自体”的领悟方式很相似，人的感官只能认知和把握现象界，而无法把握宇宙的本体和规律这一精神实体。这一思想同中国的“道”、犹太民族的“上帝”、阿拉伯民族的“真主”有一致之处：只可用心去信仰，凭直觉去领悟，而无法用感知去直接把握。

人们通过修炼和禅定可以证得“梵我同一”，因此《奥义书》的思想家们尽管区分了现象美和绝对美这两个层面，但是并没有把它们截然割断，他们认为通过静心苦修和禅定，可以领略从现实美到梵境之美的历程。《自我奥义书》中就把“人者三分，外自我，内自我，与超上自我也”。[①] 这三种“自我”的关系，是逐渐脱离物欲，弥合物质与精神的差异，从物质的现象世界趋向精神境界的升华历程。所以，从审美的角度看，现象界之美和精神境界之美是既有界限，又可相通的，精神境界之美高于现象界之美。

例如，《声点奥义书》就对静修时如何领悟“大梵之音”的过程作了细致的描述：在静修初始时“声音种种大，修习倘增进，所闻越微妙”。[②] 起初，人听到外界各种声音时，感到它们如海涛，如雷声，如大鼓，如悬瀑；修炼到一定功夫时，外界的声音如细鼓，如铜钟，如号角；修炼到后来，外界的声音如轻铃，如吹管，如琵琶，甚至细小如蜜蜂的声音，最后乃至无声。到了这种美的境界，便是

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：771.

② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：847.

“外物全若忘，意与声音合，如水乳交融；遂尔归于一，心空顿然入”。[①] “物境遂已忘”，“万物皆已忘，定止在专一”。[②] 从万物之声到静寂无声，就是从现实声音之美升华到梵境的静穆境界全过程。这同中国老子的“大音希声”的审美境界如出一辙。可见，作为终极之美的大梵之美，是“不可以眼见，亦非语言摄，不由余诸天（各种感官——引者）”来感知的，它是无声的静穆，无形绝象、无色之物等绝对的“一”或“空”。就个体审美而论，最高的境界就是“心地化纯洁，静定乃见彼，无分是太一”。[③] 也就是物我不分、物我同一、不涉现世美丑，超越现世美丑的禅定状态。

《奥义书》划分的两种层次的美，也就决定了两种不同的审美态度和审美方式。

就审美态度而论，《奥义书》并不否定现实生活和现象界之美的存在意义，但始终执著追求超现实的、出世的解脱目标，追求永恒不变之美、最大最根本的美——“梵我同一”的精神境界。正因此，人们才在印度民族的现实生活和文学艺术之中，一方面领略到他们对自然和现实之美特有的敏感及深厚的审美情感；另一方面却强烈地感觉到存在于审美追求和审美态度之中的超尘脱俗、自由宁静的理想性的特点。

就审美方式而言，现象界之美是靠主体的感官来把握的，而梵之美、梵的精神境界则是通过直觉和心灵来领悟的。由于现实之美的根本在于梵，万物之象皆透射出梵性，审美就不仅止于从外形上把握美的对象，也不仅止于取得感官的快乐，《奥义书》要求透过现象之美，领悟到梵的真、智、乐的本性，而不执著于具体的物象本身。例如，欣赏莲花之美，不仅要感知莲花纯净无染的形体，而且要透过其外形体悟到梵的圣洁无尘的本性。同样，欣赏人体勃勃生气之美，也要透过其外形美来领悟梵的生命创造力。这种透过形式而追求更深远的梵性、领悟梵性的美学要求，直接影响到后世的“韵”和“情味”的美学理论。

第四节 《奥义书》中美的形态范畴

《奥义书》中论及的美的形态，主要有梵性之美、优美、崇高美、精神美和境

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：848.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：849.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：702.

界美。

梵性之美

综观《奥义书》的美论，其根本的观点在于：美是在有限的生命形式中显现梵性的无限性和真理性。

就美是在有限的生命形式中显现梵的无限性而言，是指梵作为"无限"而无处不在，因此，现象界中的大小万物也都具有显现梵性的条件。这就是说，"形形色色中，对照彼形色，是乃彼之形，于此已可识"。[①] 正如帕德玛·苏蒂所指出的，"可视性世界可被当做是某种真实的神的显现或者包含着形象的光芒，其真实性足以使我们感知到它的终极意义，即真谛所在"。[②]

那么，哪一类事物或现象才是最真实地显现梵性的美呢？这就是那些显现旺盛生命力、生殖力的事物或现象。为什么这样讲呢？《泰迪黎邪奥义书》中说："诸天依气而呼吸，凡人同然并牲畜；气是群有之生命，故气称为一切寿命。敬思大梵为生气，其人生存自可久。"[③]

《大林间奥义书》中说："生命气息即诸体之真元。"[④]

因此在《奥义书》中常把大梵又称为能不断繁衍生命的"生命树"或"宇宙之卵"。在《唱赞奥义书》第七篇中，系统地分析了个体的意识活动、个体的生命活动、个体达到"梵我同一"的最高精神活动的全过程。值得注意的是，它把生命活动置于个体思维意识活动和"梵我同一"之间，成为两者之间的中介。它表明人的生命的重要性：没有个体意识而仅有生命，人就等同于动物；没有对生命本身的深刻认识，就不可能升华到最高的精神境界。这说明，梵最本质的东西就是生命的创造力。因此现象界的事物只要在形体上显现充盈的生命之气、强盛的生殖力就是体现梵性，也就是美的。例如，鲜花是美的，它以鲜艳的色彩、浓郁的芬芳、开放的花瓣而显示勃勃的生命力和内在蕴涵的生殖能力，因此，莲花被象征为女阴、莲蓬被象征为子宫。所以，从《奥义书》时代起，印度民族就把鲜花作为女性生殖器加以崇拜和赞美。在对生命力和生命繁衍的赞颂中，包含着追求永恒生命的强烈冲动，并使这种冲动同梵的"无限"性融合在一起。

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：560.
② [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社，1995：8.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：290.
④ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：520.

就美是在有限的生命形式中显现梵性的真理性而言,一方面是指自然事物应充分显示自身的生命性。梵按照它的目的创造了自然万物,万物千姿百态的形式都是大梵巧妙构思的结果:"由'彼'生一切,海洋与山脉,种种江河流;由'彼'生一切,植物与滋液,彼居为内我,自内自开辟。"①

另一方面又是指自然万物的生长过程符合一定的规律,即梵的法则,并进而形成万物的和谐。这是因为"神将和谐、比例与秩序注入了主体和客体两者之中。和谐的组合包括了美的内在价值。每个整体都是由部分组成。整体中各部分之间的和谐关系是美的"。② 泰戈尔说:"美是人和自然,有限和无限的统一感的表现。"③

应当强调的是,《奥义书》谈美或美的根本性质从来没有脱离审美的主体——人。《奥义书》哲学家从来没有像西方哲学家那样采用形式逻辑的知性思维方式把主体和客体加以严格的界定和划分,从来没有运用"非此即彼"的排中律来看待自然万物的关系。

在《奥义书》哲学家的思维中,有机整体观、对立面的统一观和事物的变化发展观占着主导的地位。因此,在他们的观念中,美实际上融合了主体和客体两个方面,也就是说,美这一范畴既包含客体的美的因素,又包含审美主体的审美判断力,由此构成了"美"这一概念。帕德玛·苏蒂认为:"当主体的内在世界向客观的外在世界运动时,会反映出后者来,反之亦然。色、物质属于感觉的外部世界,而有、存在属于主体的内部世界;与此同时,两者通过相互反映而相互吸收,然后才产生出审美的反映。事实上,客观的外部世界是无美可言的,而只是被反映的自我需要某种外部形式去作为反映的媒介。因此,外部世界只是大脑的意识在其中发生作用的反映形式。在《吠檀多》中,大自然的所有这些美都是大脑反映中的万物有情观点。"④正是在这个意义上,贾瓦哈拉尔·尼赫鲁才说:"如果对于支配印度人头脑的各种概念没有一些认识,就不容易彻底理解它。……在印度艺术中总含有一种宗教的冲动,一种看到来世的心思,大概正像那些建筑欧洲大教堂的人所具有的灵感一样。美被认为是主观的而非

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社,1995:322.
② [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1993:226.
③ 泰戈尔论文学[M]. 倪培耕等译. 上海译文出版社,1988:4.
④ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1993:188.

客观的；它是属于精神的，虽然它也可以用美好可爱的形象或品质来表现。”①

为什么他们都强调美是主观的呢？这是因为大千世界中的自然万物、芸芸众生并非都具有梵性的生命之美，对那些不具有“神圣之眼”的人来说，他们就是盲人，不能够区分梵性和美和“摩耶”（虚幻）。

那么，哪种人才是真正的审美主体，才能够发现美、创造美呢？就是那些证得“真、智、乐”的人。这种人摆脱了物欲的纠缠，明心见性，因此具有审美判断力，能够确定什么东西是美或丑，并能够透过美的事物的外形领悟到梵性之韵味，能直观梵性之美。

《大林间奥义书》在论及音乐之美时，就以近诸取譬的方法，以演奏各种乐器发出美妙之声来说明美是主客观两者的统一，并且这种统一的主导方面是人的性灵，别无其他。美在于美的事物与美的性灵的相互作用之中，任何其他的外因都不起作用：“是如击鼓也，其外之声未可摄也。然取其鼓，或取击鼓者，则其声得已。是如吹螺也，其外之声未可摄也。然取其螺，或取吹螺者，则其声得已。是如弹琵琶，其外之声未可摄也，然取其琵琶，或取弹琵琶之人，则其声得已。”②这说明，美是外物与主体性灵的融合或统一：外物必须是潜在着美的事物，审美主体或创造美的主体则必须是明心见性、内心潜在着美的情怀之人。

《奥义书》的美论的重要特点在于，它消解了美的主体、客体的严格界限，强调唯有在主客体的统一（和合）中，在具有梵性的外物同明心见性、超尘脱俗的主体相互渗透和融合中才存在美感，才能产生美。它强调在美的事物的形式中，必须显现梵的真理性和无限性，也就是说，要通过有限去把握无限，通过个别（个别的物和个别的心）去显现一般。这一思想，促成了印度美学思想的重要传统的形成：审美不局限于或停留于外物的形式美，更重要的是透过形式去领悟其中蕴涵的梵性。印度古典时期的美学家、艺术家们所崇尚的“言外之意”“韵外之致”的“情味”理论，佛教美学主张中的“禅意”“禅趣”等思想，都可以从这里找到始因。

在《阿他婆（韦陀）顶奥义书》中这样说：“日、月之前，有微妙神我。而笼括此全世界者，为此一音。（唵！）此乃并吞创造性，柔美性，微妙神我。”③梵语中的“创造”一词，中文没有对等的词汇，中译者徐梵澄把创造性解为阳刚性，柔

---

① ［印］贾瓦哈拉尔·尼赫鲁．印度的发现［M］．世界知识出版社，1956：262.

② 五十奥义书［M］．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：623.

③ 五十奥义书［M］．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：1024.

美性解为阴柔性，使它们同中国的美学形态对等起来。可见，《奥义书》中明确表示的美的形态已有优美和阳刚。没有明确表示出来，但人们通过诗中表现的形态能够加以确定的，还有心境之美和境界之美。

柔　美

柔美主要存在于自然形态的美之中，是指充满生命之气的自然物和人体之美。如洁净的水、盛开的莲花、生机盎然的大树、柔和的风、轻飘的彩云、纤尘不染的清静净洁的环境、灵山圣水和生气勃勃而又美丽文雅的人等。《瑜伽真性奥义书》说“瑜伽师之形貌，亦（美）如‘情欲之神’（爱神）”，“面若十六岁的妙龄少女”。[①] 这些自然物都显现梵的生命之气，都是梵的合目的合规律的创造物，也是哲学家们用来表示梵性的象征物。尽管《奥义书》是宗教的圣典，但它对自然万物之美，尤其是对于柔美所表达出来的情感却亲切而炽烈，这种审美趋向到后世越来越显著，成为印度美学思想的一个突出特点。

阳刚美

这是印度美学形态中又一重要的形态。《奥义书》强调的是这种美的特征在于：高度、体积、力量、生命力和创造力。阳刚之美以梵为典范。梵为无限，为至大至刚，世间最大的东西也是它的创造。《摩诃那罗衍拿奥义书》中说，梵的形体是“较彼无更高，更小或更大；挺然为独一，如树立天外”。[②] “遍是头面兮，遍是其眼目，遍是其手臂兮，遍是其胫足。”[③]

印度的阳刚之美与西方的崇高不同的是：它是象征性的崇高，用巨大的体积、力量和数量来表达超现实的无限，因此是精神性的、观念化的对象。西方美学的崇高概念来自埃及，最初的含义只是表达现实中的那类体积巨大、力量超常的事物，所以，在希腊语中“崇高”这一词直译为“高度”。尽管“崇高”概念在朗吉弩斯、博克、康德、黑格尔的思想中，已逐渐加入了“超常的精神力度”的含义，但完全没有“无限”的含义。这是东方崇高同西方崇高的重要区别。东方崇高是想象力极度狂热的产物，也是原始思维通过超常的数量、超常的力量、超常的体积来表达神的无限性的思维方式承传下来的结果。《奥义书》中对崇高的描述最多、最丰富，这种审美思维方式深深地影响到印度后世的美学思想，在佛教艺术中就可以见到这种巨大影响。

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：897.
② 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：324.
③ 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：316.

心境之美

心境之美是指个体的性灵美，即个人内心世界纤尘无染的心境状态。从西方传统美学的角度看，美是形式上表现出来的合目的性合规律性的、唤起人内心愉悦情感的对象。因此，美是不能脱离感性的物质形式的。从这个意义上来说，所谓"心境美""性灵美"是不存在的。但是《奥义书》强调，只有主体内心拥有明净无欲的心境，心中才有"莲花屋"的美，正因为拥有这种美的心境，也才能够判断外物之美丑并同外物之美发生契合；由于个体心灵的纤尘无染，才不执著于物欲，不受现象世界种种情欲的纠缠，这样的心灵就是自由的、无拘无束的"梵心"，而梵心使"性灵自辉赫"而美。个体处于禅定和静虑之中就是个体精神美的境界。个体精神美和境界美是对现实界之美的超越，从自我精神美有可能升华到本体美、绝对美的层面。肯定个体精神美、性灵美的存在，追求个体心灵之美的妙境，这是印度美学思想的一个突出特征。这种美学理想在《奥义书》中得到了最初而清晰的表达。

境界之美

境界之美既指个体心境美，更主要是指梵的绝对美的境界。境界之美对主体来说，是一种外在的无差别的客观精神状态。它消解了一切对立面，使一切差别合和为"一"，是纯净的静穆的宇宙精神状态。《唱赞奥义书》对此有所描述："'自我'者，堤岸也，分此诸界使不相乱。昼与夜，不登彼岸焉。亦无老，死，忧悲，善行，恶行。一切罪恶自兹而返，盖此大梵世界，不染垢氛也。是故有登彼岸者，盲者不复盲，伤者无复伤，病者无复病。是故有登彼岸者，夜亦化为白昼，盖此大梵世界，永为光明如昼。唯以贞行而得达此大梵世界者，大梵世界乃属之，凡一切界皆任彼所欲为也。"[①]这是大梵所居的绝对自由的美好境界，其中有黄金屋，菩提树，有美酒，有宽广平静的大湖，有"施清凉安乐水"等。这种梵境是永恒不变的静穆境界。

从审美来说，哪怕只是在短暂的审美顿悟中，领悟到这种大美妙境而获得无比的精神爽朗，这也就是个体心境证得了"梵我同一"，也就达到了梵的绝对美的境界。《奥义书》所推崇的这种永恒境界之美，对后世印度文学追求人与自然的融合及超尘脱俗的审美风格，尤其对东方佛教文学艺术中追求崇尚精神境界之美，有相当深刻的影响，并促成了一些审美范畴。从"境界""妙悟""禅

---

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：236－237.

境”“意境”“幽玄”等范畴的形成过程中,都可以追寻到《奥义书》的影响。

《奥义书》的美学思想是深刻而丰富的。但是它主要是宗教圣典,审美思想被宗教教义深深地掩盖起来。从美学的角度探究这部圣典,不得不探幽发微,非常小心地间接地去领悟其中的审美见解。这是包括印度学者在内的美学家们长期以来很少对它加以系统研究的原因。但是,当潜入到它的深层思想去领悟其中的美学思想时,人们禁不住惊叹它的博大精深、丰富多彩。我最大的体会是,《奥义书》无愧是印度美学思想的最重要的源头之一,它关于人与自然美的一致性,人的性灵之美、精神之美和理想境界之美,审美直觉的特点,非悲剧性的人生态度等思想,无不给予美学家以重大的启示。如果把它同西方传统美学的形式主义倾向相比较,就更可以看出西方美学对于审美心灵方面的严重忽视,而这恰好是印度美学和东方美学的突出特征。这一特征在《奥义书》中得到了鲜明的凸显。

日本学者高楠顺次郎说:“奥义书的哲学思想,不仅为印度古代文明的精华,在世界上亦为一大伟观。”[①]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁说:“奥义书之中充满着探讨的精神,心智的探索和寻求一切事物真理的热情。……它的重点,主要地是在自我的成就,在能认识‘个体的我’和‘绝对的我’,这二者据说在本质上实在是一样的。客观的外界并不认为是虚幻的而是在相对的意义中有真实性,是有实在内容的形象。”[②]西方学者布洛菲尔德说:“所有重要的印度思想形式,连非正统派的佛教在内,没有一种不是发源于奥义书的。”[③]这些评价是准确而客观的,《奥义书》的审美思想在印度美学史上的地位确是如此。如果说《奥义书》的美学思想还是印度美学思想的源头的涓涓细流的话,那么,在稍后的两大史诗和其他典籍中乃至佛教和印度教中的美学思想,就成为印度美学思想的历史长河中的大江大河了。

第五节　史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》中的美学范畴

史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》是印度古代文化思想的典范,也是印度诗学理论和美学理论重要的发源地之一。这些思想影响了印度人民两千多年,

① 糜文开. 印度三大圣典[M]. 台湾中国文化大学出版社,1980:10.
② [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁. 印度的发现[M]. 世界知识出版社,1956:101.
③ [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁. 印度的发现[M]. 世界知识出版社,1956:104.

这两部史诗至今还是他们崇敬的经典,行为的准则。

史诗《摩诃婆罗多》的现存形式大约形成于公元前 4 世纪直至公元 4 世纪。它经过了漫长的口头流传时期。“摩诃婆罗多”的意思是“伟大的婆罗多族的故事”。史诗描述了传说中婆罗多族两支后裔——俱卢族和般度族为争夺王位继承权,在“俱卢之野”进行的一场生死大战的故事。这部史诗篇幅宏大,差不多是希腊的《伊利亚特》和《奥德赛》两部史诗之和的八倍。这部史诗共分十八篇,除以家族之间的争斗和大战为主要描写线索外,其中插入了许多其他人物的故事,广泛地描写了人们的日常生活、宗教信仰活动和广阔的社会景象。因此有的研究者说它“既是历史传说,也是史诗,还是宗教经典,而且由于书中包括各方面的丰富知识,它也是百科全书,总之,它什么都是”。[①] 传说中的史诗最早的作者毗耶娑(广博仙人)也说过:“这部书中已有的,其他地方也有;但是这部书中所没有的,那其他任何地方也不会有。”[②]因此这部史诗在印度又被称为“第五吠陀”。

史诗《罗摩衍那》的故事比《摩诃婆罗多》更古老,也经历了漫长的口头流传阶段,成书的年代约为公元前 4 世纪或前 3 世纪到公元 2 世纪。传说中的作者是蚁垤。该书旧本为二万四千颂,精校本约一万九千颂,也是鸿篇巨制。

两大史诗的主旋律是咏唱人生中无法避免的生离死别的忧伤,并通过种种难以忍受的人生苦难的描述,歌颂理想中的人物是如何坚持“正法”和奉行“达磨”的。

史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》以艺术的方式展示了印度古代社会生活的风情画面,表达了人生的理想和追求,宣扬印度民族的宗教、伦理、人生哲理、艺术审美的基本观念。史诗既是对古代传统的总结和继承,又是对古代传统的延续和发展。史诗在艺术创造和审美实践上,同当时的其他思潮和艺术创造思想一道,使印度的诗学理论和美学思想进入了成型期。

值得指出的是,史诗《摩诃婆罗多》中有一个著名的哲理插话《薄伽梵歌》。它既是印度古代宗教哲学名著,又是文学名著,也是当代印度教的权威经典。“薄伽梵”词义为“世尊”,这是对至上神的称呼,“歌”是意译,所以《薄伽梵歌》也叫做《世尊歌》或《神之歌》。它是《奥义书》的直接继承和发展,同反向发展

① 印度两大史诗评论汇编[C]. 中国社会科学出版社,1984:29.
② 印度两大史诗评论汇编[C]. 中国社会科学出版社,1984:31.

的佛教、耆那教等派哲学既有对立、差异的一面，又有一致的一面。

《薄伽梵歌》的原始形式可能形成于公元前4—前3世纪，它现在的这个形式大概产生在公元3—4世纪。印度著名学者苏克坦卡尔指出："《薄伽梵歌》是大史诗真正的核心。"①"《摩诃婆罗多》哲学的要旨是和谐统一的，它与《薄伽梵歌》的哲学是一致的。它是瑜伽的精华，瑜伽的核心的核心。……这个学说在《薄伽梵歌》中得到了正式的阐发，而瑰丽多彩、栩栩如生的史诗故事就是对它的具体说明。"②因此，要论及这部史诗的宗教哲学思想，就应当以《薄伽梵歌》为核心。

同两大史诗成形时期相差不远出现的《摩奴法论》，也是必须论及的著作。因为两大史诗，尤其是《罗摩衍那》，所宣扬的理想的处世原则，就是奉行"正法"和"达磨"。"在古代的两大史诗中所反映出来的道德观念与《摩奴法论》一脉相承。《摩诃婆罗多》的'和平篇'和'教诫篇'甚至有许多与《摩奴法论》同类的诗句。"③而在美学上，人的美丑总是同伦理道德和行为的善恶联系在一起的。《摩奴法论》正是在尊崇社会伦理和自然规律的意义上，成为印度生活的准则和实践理性哲学。因此，有必要把《薄伽梵歌》和《摩奴法论》看做是研究史诗时期美学思想的理论基础。

一、两大史诗中的达磨思想范畴

达磨（梵文为 dhama）

两大史诗共同的最高的象征观念是"达磨"（中文又译为"正法"）。"达磨"一词含义颇多。在《梨俱吠陀》中，"达磨"的意思是指"支持"，事物的固定秩序，神仙特别是密特罗、婆楼那的神旨，以及律令、规章、风气等。

在《摩奴法论》中，主要指宗教伦理法则及人们在社会生活中的行为规范。达磨是最高神制定的。在《摩奴法论》第一章和《薄伽梵歌》第十八章就谈到绝对神是如何创造了万物必须遵行的律法以及教导人们如何去遵行达磨："安于各自的天职，才能获得成功。众生皆由它（宇宙灵魂——译者注）起源，万有皆由它遍充，以尽天职敬仰它，才能臻于圆成。"④

---

① 印度两大史诗评论汇编[C]. 中国社会科学出版社，1984:245.
② 印度两大史诗评论汇编[C]. 中国社会科学出版社，1984:253.
③ 蒋忠新. 摩奴法论[M]. 中国社会科学出版社，1986:4.
④ 薄伽梵歌[M]. 张保胜译. 中国社会科学出版社，1989:195-196.

印度学者苏克坦卡尔认为，对于达磨（正法）这一印度概念所作的全面的解释应当是："维系一事物，使其顺乎自然，而防止其分解或演变为某种其他事物者，及其特殊功用与独特性能，其根本属性与本质，——是谓正法，即其本初存在之法。就极广的意义而言，正法即世界之秩序，它使世界依其自身发展之进程而发展，以不可中断的，约束一切的因果之链使其各部分结合为一整体，它就是自然之法（或一般法之总体），或自然之神……那种使所有的人结合在一起相互给予权利与承担责任，并使其因性格不同等在行动上产生因果关系，以维持社会存在的体系，或者法规，则为人类之法，或称为人之法。此外，以《吠陀》为基础的一种生活规则，遵守这种规则就能获得今生及来世的幸福，这也是正法。"[①]这一定义说明了达磨是宇宙本体固有的客观规律，它制约世界万物的发生、发展和变化的规则，万物之存在及变化的基本规则是由根本之法而衍生的。

《摩奴法论》主要论述的是社会关系的相处准则，也就是"道德价值永存的信念"。[②] "正法是以一种永恒的道德秩序为前提的，这种秩序的基础是宇宙原型的概念，它永远不可改变，完全独立于人类之外，也不在乎人们喜欢它还是不喜欢它，它给人们方便还是不方便。"[③]套用黑格尔的话来说，达磨就是一种外在于世界万物和人类社会的客观精神；用吠檀多哲学的话说，就是梵；用数论哲学的话来说，就是神我；用中国哲学的术语表达，就是道。可见，达磨概念是数论哲学的本体论在事物运动方面的延伸或展开。遵循达磨，就是顺其自然，就是符合宇宙规律，符合宇宙目的，符合宇宙总体的和谐和平衡。

正是在这种意义下，《摩诃婆罗多》中最有权威的家长毗湿摩在大战结束前，临终时躺在箭床上，对他的俱卢族和般度族的子孙们阐述他的遗训，也就是阐述他对社会生活中正法的理解：天神规定正法的目的，是为了所有众生的生长和发达，因此，能够使众生生长发达的就是正法。规定正法的目的就是为了防止众生之间相互伤害，因此，能够阻止伤害众生的就是正法。正法之被称为正法，正因为它扶持一切众生，所以能够扶持一切众生的事物和行为就是正法。用现代的话来说，正法就是万物都有生存的权利，万物都有生存的基本方式和

① 苏克坦卡尔．论《摩诃婆罗多》的意义．见：印度两大史诗评论汇．中国社会科学出版社，1984：207.

② 印度两大史诗评论汇编［C］．中国社会科学出版社，1984：207.

③ 印度两大史诗评论汇编［C］．中国社会科学出版社，1984：206.

原则，每人都应承担生活中的责任，每人都应遵守自己的本分。反之，则是非正法，就是恶。这就是印度生活中的道德律。史诗《罗摩衍那》宣扬："人世间最高的是达磨，真理就包含在达磨里。"[①]《摩奴法论》和其他法论，如《法经》《毗诃跋提法典》《法典珍宝》等，就是这一总体思想的展开或具体化。例如，在《摩奴法论》中，就详细地讲述了国王的正法、百姓的正法、为父的正法、为夫的正法、为子女的正法、种姓的正法、布施的正法、妇女的正法、灾厄中的正法、求解脱的正法以及人生必须遵守的"四期"等。

两大史诗的主人公是正法和非正法的两极代表，由于非正法的、恶的一方，打破了现实生活的平静，扰乱了正常的生活秩序，引起了矛盾冲突，破坏了世界的平衡，天神就不得不出面干预，最后，正法取得了胜利，宇宙恢复了平衡。世界就是这样不断地在正法与非正法的冲突斗争中生存和发展，在不断地失衡和平衡中调整，但终极的和谐和平衡则是宇宙的终极目标和本质。因此，《薄伽梵歌》中的大神世尊自在（黑天）说："每当达磨衰竭，而非达磨盛行之时，婆罗多！那时候，我就让自己降生于世。为了保护善良，为了翦除邪恶，我每时（宇宙时间——引者）必现，来建立达磨。"[②]

正是在这种意义上，理论家们把《摩诃婆罗多》"这部巨大的著作看成是'史诗'与'法论'的统一结合体，看成是一部史诗故事与道德内容水乳交融，极其合谐，成为一个不可分割的有机整体的著作"。[③] 也正因此，印度思想才给现实生活的合理性找到了一种解释，也才给现实的审美活动的合理性寻求到一种理论上的说法。

两大史诗和《摩奴法论》所宣扬的达磨思想对于印度人生哲学思想和审美态度所起的作用是什么呢？

第一，遵循达磨就是要顺乎宇宙的规律和自然法则，顺其自然则要求在思想和行为上尊崇自然生命和自然的人性。反之，就是非正法。

由于宣扬遵循达磨，就使自然物性、自然人性和现世人生拥有了充分的合理性。它要求人们尊崇自然生命和行为，尊重自然的人性和情欲；在现实的生活层面上遵循达磨，每个人都应履行应尽的职责，按部就班地遵循人生四期的规范；以正当方式享有法、欲、利。这是印度思想的一个重要特点。正是这一特

---

① 罗摩衍那：童年编第2卷[M]．季羡林等译．人民文学出版社，1982：129.

② 薄伽梵歌[M]．张保胜译．中国社会科学出版社，1989：53.

③ 印度两大史诗评论汇编[C]．中国社会科学出版社，1984：214.

点,造成了一个外表看来非常矛盾、实质上是非常和谐统一的思维现象:在充分肯定和尊重现实人生的同时,却在更高的层面上否定人生,把解脱人生当做终极目标。

第二,宣扬正法(达磨),就是要人们在思想上充分认识到和谐、平衡、统一是宇宙的终极真理。这终极真理就是大美,绝对美。以善的行为维护自然和社会的和谐平衡。这样,达磨思想把善与美、恶与丑天然地联系在一起。

第三,在思想上要领悟人生短暂而虚幻的本质,不要执著于物欲享乐,依靠智慧去舍弃有为瑜伽,达到智识真理而得到精神上的解脱,这解脱就是精神处于无欲、不争的清净寂灭的思想境界。这种虚静境界就是精神上所获得的绝对自由。

第四,达磨思想强化了印度思想中的命运观和宿命论,淡化了印度民族精神中的悲剧精神,束缚了悲剧艺术的发展。

达磨思想对审美思想的重要影响在于两个方面:宣扬达磨,就决定了史诗审美判断的标准;决定了在审美判断上要求顺其自然。

其一,达磨是人体美丑的判断标准。

达磨要求尊崇自然人性和情欲,所以,两大史诗充分地表现女性男性的人体美,大量地性感地赞美和描写自然的人体,并用自然事物比喻人的肉体之美。在对人体美的表现中,反映出印度的人体审美观。凡是符合人体的自然正常规律或合人体目的性(如人体的性别特征、符合形式美规律:比例、适度、恰当等)的就是美,反之则是丑。

例如,《摩诃婆罗多》中写黑公主之美:"她既不矮,也不高,浓郁的芳香如青莲花,大大的眼睛也似莲花,双臀丰美,秀发又黑又长。她具备一切妙相,焕发着吠琉璃和摩尼珠般的光辉。"[①]她"体态绝美,腰身纤细犹如祭坛,妩媚动人。她肤色黝黑,目若莲瓣,靛青色的头发弯弯曲曲,恍若姿容妙曼的女神变成了凡人的身影,来到了尘世。她身上香气浓郁,宛如蓝莲花一般,香飘数里。她生有一副绝色的姿容,大地之上无人可以媲美。这位美臀女"。[②] 沙恭达罗之美是:"巧笑粲然,光艳照人,形容姣好,相貌美丽,青春正富。"[③]炎娃之美是:"肢体匀称又完美,生有一双乌黑的大眼睛,举止优雅,心地善良,服饰美妙,热

① 摩诃婆罗多:第1卷[M]. 金克木等译. 人民文学出版社,1993:202.
② 摩诃婆罗多:第1卷[M]. 金克木等译. 人民文学出版社,1993:423.
③ 摩诃婆罗多:第1卷[M]. 金克木等译. 人民文学出版社,1993:210.

情洋溢。"[①]般度王之美是:"狮胸、象肩、牛目,睿智不凡。"[②]《罗摩衍那》中写悉多之美是:"她眼睛大,美丽婀娜,臀肥腰细。……她的臀部十分宽大,她有又肥又高的乳房。"[③]"她面如满月眉毛美,乳房娇嫩又丰满;……她黑发,嘴唇像相思果,腰肢纤细,周身匀称;悉多这个女郎莲花眼睛。"[④]

描写主人公罗摩具有的男性人体美是,他"眼像荷花瓣,眉毛俊秀,牙齿洁白,鼻子也美妙,罗摩那像明月般的面庞,……像秋夜的明月"。[⑤]"胸膛像狮子,胳臂长,两只眼睛像荷花瓣一样,非常优雅,品质高尚,……罗摩黑得像蓝荷花,样子长得像爱神。"[⑥]

从这些描写中可以看出,史诗时代的人体美观念是:以形式上的匀称、适度,即符合比例为美;以合人体美规律的青春健康和性感的肉体为美;以光亮的大眼睛和亮泽的皮肤为美;以女性优雅的风度和内心的善良为美。

史诗也大量地表现丑的人体。这种丑,正是对美的歪曲或破坏。

例如,《罗摩衍那》中,王妃吉迦伊的侍女曼他罗内心险恶,挑唆吉迦伊为儿子婆罗多争夺王位并放逐罗摩,书中这样描写她的人体丑态:"胸膛洼了进去,两肩向高处耸,腰里装饰着宝带花环,玎玎铛铛发出声响;两条小腿拼命往下压,两只脚是又扁又长。……那个宽宽的驼背,就好像是一根车轴。"[⑦]"手上脚上涂满了旃檀香,……好像是一只母猴子,被各种绳索所捆绑。"[⑧]

描写罗刹毗罗陀的模样是:"他眼睛深洼,嘴很大,样子奇丑,肚子鼓出,丑恶、凶顽、巨大、畸形,看上去让人恐怖厌恶。"[⑨]罗刹毗罗陀的妹妹首哩薄那迦的身体之丑是:"她丑恶,肚子大,眼睛歪,声音可怕,一头黄发。"[⑩]

描写悉多被罗刹罗波那劫持到楞迦城后,那些担任看守的罗刹女的人体丑是:"有的一只眼,一个耳朵,有的耳朵遮遍全体,有的没有耳朵,有的耳朵尖,有的鼻子从头上喘气。有的脑袋非常高,有的脖子又细又长,有的头发披散下

---

① 摩诃婆罗多:第1卷[M]. 金克木等译. 人民文学出版社,1993:442.
② 摩诃婆罗多:第1卷[M]. 金克木等译. 人民文学出版社,1993:321.
③ 罗摩衍那:童年篇第3卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:196-197.
④ 罗摩衍那:童年篇第5卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:157.
⑤ 罗摩衍那:童年篇第2卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:371-372.
⑥ 罗摩衍那:童年篇第3卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:106.
⑦ 罗摩衍那:童年篇第2卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:64-65.
⑧ 罗摩衍那:童年篇第2卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:443.
⑨ 罗摩衍那:童年篇第3卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:8.
⑩ 罗摩衍那:童年篇第3卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社,1982:106.

来，有的头发像毛毯一样。有的耳朵垂在额上，有的肚子和乳房垂下；有的嘴唇垂到腮上，有的嘴垂到膝盖以下。有的短小有的长粗，有的弯腰像侏儒，有的眼红脸丑怪，有的脸歪牙突出。有的丑怪颜色褐又黑，有的脾气暴烈喜吵架。……她们的面孔像野猪和鹿，又像老虎、野羊、豺狼和公牛，她们的脚像骆驼、大象和马，另外的脑袋被拔走。有的一只手，一只脚，有的耳朵像牛又像象，有的耳朵像牛又像马，还有的像猴子一样。有的没有鼻子，有的鼻子大，有的鼻子横生，有的鼻子生得怪，有的鼻子就像那大象鼻子，有的脚像大象，有的脚像牛，像鸡冠，有的头和脖子都粗大，有的乳房大肚子又宽，有的大眼睛，大嘴，有的舌头长，指甲长。"①

值得注意的是，史诗对美丑的判断，是同达磨宣扬的道德伦理标准联系在一起的。可以说，是达磨思想把善与美、恶与丑天然地联系在一起。凡是显现出多样化统一、和谐的事物、行为就是美。换句话说，美是在形式上、行为中显现出来的符合宇宙精神的合谐与完美。

其二，达磨珍视自然人性和天然情感。

史诗中对人和动物的自然情欲给予特别的肯定和高度的赞美。史诗把人和动物的性欲放在十分神圣的地位，这就是达磨关于"欲"的观点的展现。

例如，般度王在森林中打猎时无意中射杀了正在交配中的雄鹿，而雄鹿却是一个道法高妙的仙人所变的形象，般度王因此受到谴责和诅咒："你如果心地善良，你就应该等我交配完了。在对一切众生有利的时刻，也是一切众生盼望的时刻，一头公鹿正在森林中交配，哪一个有良知的人会杀死它呢？人所追求的爱情之果，是你使之落空了。……这个行动，残忍至极，要受到三界的谴责。它伤天害理，为人不齿，是严重的不法。……你深知享受女色的个中滋味，你掌握经典、正法、财利的精髓，……你不应该做下这样伤天害理的事情！"② 后来，般度王就因为仙人的诅咒而身亡。在《罗摩衍那》中，最初的诗人蚁垤仙人就非常注意表现人和动物的天赋感情：诗人看到尼沙陀（猎人）射杀正在交欢的麻鹬后被激怒了，这种激怒转化为悲哀，最后情感迸发出来：

---

① 罗摩衍那：童年篇第2卷[M]．季羡林等译．人民文学出版社，1982：64－65，443．第3卷第8页．106页．第5卷第171－172页．人民文学出版社，1982.

② 摩诃婆罗多：第1卷［M］．金克木等译．人民文学出版社，1993：229.

你永远不会，尼沙陀！
享威名，获得善果，
一双麻鹬耽乐交欢，
你竟杀死其中一个。[1]

这种严厉谴责，以及对性爱中不幸死亡的麻鹬表示的悲哀，充分地表现印度思想对天赋欲望和自然人性的尊崇。史诗充分表达了人和动物的天性和自然情感，并提炼出了诗歌的灵魂——“情味”。它包含着悲悯、勇敢、离愁等人的自然感情。

对男女之间的性欲，史诗也给予明确的肯定。例如，“从前，据说妇女们不是关在家里，……她们纵情享受着欢乐，自由自在。……从少年时代起，她们就不忠实于丈夫。这不算违反正法。因为这就是古代的正法。即使在今天，没有爱憎的动物，仍然遵守着这一古老的正法。古代贤人曾亲自目睹的这一正法，大仙们仰慕不已”。[2]“刹帝利妇女为了受胎，都纷纷向婆罗门求偶。在每次月经期间，严格守戒的众位婆罗门都和她们同床共衾。……世人随之都在月经期间找女人同床，绝不因为情欲而冲动，但也不错过月经期。即使其他生物与雌性结合，也变得这样了，都是在月经期间到雌性身边。一切众生都因恪守正法则繁荣昌盛，享有千百年的寿命。”[3]史诗中，有一个名叫多福的女人公然说：“有一个仙人飘然驾到，……他接受了我的乞求，满足了我奉行正法的心愿。我没有离开正道去纵欲，……我和那位仙人有了一个儿子。”[4]

如此率直地表现人物的情感和性的欲望，正是符合达磨顺乎自然的精神。

在印度的婚姻形式中，就有自由择偶，随意性交的“健达缚式”。这种婚姻形式产生于爱欲，目的在于合欢。圣洁之女沙恭达罗和豆扇陀国王的一见钟情后就立即交媾，就是这种健达缚式婚姻。《摩奴法论》中也承认这种婚姻是符合正法的八种婚姻形式之一。

这就是印度美学和艺术不避讳情欲和性爱之美的理论依据。黑格尔不了解印度思想的这一重要特点，不理解印度思想中神性与自然性、苦行与肉欲、现

① 罗摩衍那：童年篇[M]．季羡林等译．人民文学出版社，1982：20.
② 摩诃婆罗多：第1卷[M]．金克木等译．人民文学出版社，1993：39.
③ 摩诃婆罗多：第1卷[M]．金克木等译．人民文学出版社，1993：183.
④ 摩诃婆罗多：第1卷[M]．金克木等译．人民文学出版社，1993：249.

世与解脱等二元因素并存的道理，所以对印度诗歌和造型艺术给予错误的非难和指责：一方面是对神性的追求而奉行禁欲和苦行，“另一方面就是放纵过度，无法无天，……在所有的七级浮屠里面，没有不容留娼妓舞女的，她们奉行婆罗门的命令，专心学习舞蹈，务必使姿态美丽，身段动人，而一切众生，凡是交纳了一定夜度资，都可以和她们真个销魂。在这种地方，什么教训、什么宗教和道德的关系都谈不上了。在一方面，‘仁爱’——‘天堂’——总之，一切精神的事物——全都被印度人的狂想想象出来，然而在另一方面，他的概念又有一种现实的、肉欲的具体发泄，他放纵淫佚，把他自己沉沦于单纯的自然之中”。[①] 在史诗中，“这些描绘简直要搅乱我们的羞耻感，因为其中不顾羞耻的情况达到了极端，肉感的泛滥也达到难以置信的程度”。[②] 这是黑格尔没能真正了解印度思想的少见多怪。其实，正因为印度哲学和达磨思想中的二元因素，才使印度思想中极富自然人性和人本主义精神，才使宇宙精神与自然人性得到高度的融合和统一。

双　昧

“双昧”是数论哲学的基本观念。印度思想很早就把物质世界看做是幻象或错觉，而这种幻象或错觉又是呈现为成双的对立状态出现的。例如冷热、苦乐、成败、荣辱、祸福、生死、得失、善恶、软硬、美丑、男女等。这就是所谓的“双昧”。

史诗中的《薄伽梵歌》对“双昧”有很充分的论述，并通过故事中的人物，加以了形象的解读。根据印度思想中的“双昧”观点，伦理中所判定的善和恶仅仅只是幻象、错觉，是“自性”（终极的实在）所衍生的两极存在。它们中的一方面被描述为来自神体内部的、向上的、创造的力量；另一方面被描述为来自外部的、沉沦的、破坏的力量。

在现实的经验的层面上，它们是对立的。但是，在印度思想中，善和恶不是被看成绝对对立的、不可调和的两极，而是被当做两者互补、互依的一段过程。它们从对立走向调和，又分裂对立，再走向统一，如此循环不断。因为两者都发源于终极的实在，也都同归于终极的实在，两个对立物最终合而为一，成为超验系统中的统一体。凡是“双昧”的存在，都具有这种性质；美和丑也是“双昧”，

---

① ［德］黑格尔．历史哲学［M］．三联书店，1956：200.

② ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：57.

同样如此。

根据史诗所提供的这一哲学思想,可以看出两部史诗都是一个象征体系:双方的人物分别代表善和恶,他们彼此发生战争和争斗,这一过程的结束,是永恒正义的胜利。这一象征体系中的人物,可以说都是"概念化的人物",或者说是"观念的形象化",这同样是原始思维把抽象观念转化为形象来加以表达的思维方式。其中的主要人物都是特定观念的显现:"坚战"的名字的含义是"在战斗中很坚定",他是法神的化身,他的人格和行为都是按照达磨(正法)的理想来铸成的;"难敌"是恶神即邪恶的阿修罗的化身,身上集中了人世间所能作出的一切恶行和卑鄙的情感。难敌的父亲持国是双眼失明的人,也就是不幸、恶运、祸患、灾难的化身,是万恶之发源地。坚战的兄弟"阿周那"是因陀罗大神之子,是除暴安良、荡涤万恶的化身。其他人物也都代表着不同的概念意义。

在两大史诗中,都是"恶"的一方先挑起矛盾,引起争斗,打破了现实生活的平静,使原有的达磨——这一世界的平衡态被破坏。因此,善的力量就必然出现,同恶发生冲突斗争,以恢复原有的平衡,重建或维护宇宙秩序。然而,无论善与恶的冲突争斗的结局如何,都是大神克里希纳在天上操纵着这善恶双方的冲突,克里希纳是战争和冲突的背后力量,是"战争之戏"的导演,他就像一位表演提线木偶的表演者一样,善与恶的人物都在他手中被摆弄。

在现实生活的场面上,在经验世界的舞台上,这些"概念化的人物"把人生善恶冲突之戏演得轰轰烈烈,威武雄壮,惊心动魄。但是,从超验的宇宙生命的角度看,这仅是无限宇宙存在过程中偶然的一幕而已,仅仅是大神克里希纳操纵的一场游戏而已。最终这一切都将消解在"一"之中,而克里希纳正是手持平衡杆的终极者。所以,克里希纳对阿周那说:"当您超脱了所有达磨,就来祈求我的福佑","故我真诚许诺'您将归我'。"[①]因此,如果人们只执著于双昧的对立,而看不见它们的最终的统一,就是愚昧无知,印度哲学把这种愚昧无知叫做"无识"。

所以在《摩诃婆罗多》中,在俱卢大战的尾声,代表邪恶力量的难敌等俱卢族将士在战死时,天神们为他们洒下漫天的花雨,表示赞美和同情。而杀死他们的般度族将士最后也都荣升到了天国,在凡间彼此敌对的兄弟,在天上又亲密无间,其乐融融。同样,在《罗摩衍那》中,罗摩经过人间的一番折磨,最终又

① 薄伽梵歌[M]. 张保胜译. 中国社会科学出版社,1989:200.

回到了天界依旧当他的大神；而大地之女悉多则重新回归到自己出生的大地裂缝之中。其象征意义是完全相同的。

可见，在超验哲学的思维高度上无所谓善恶，也无所谓美丑：在现实的经验的层面上，它们是对立的双昧的；在超验哲学的层面上，它们合而为一。

二、两大史诗中的美学范畴

"万物有情"和"情味"

在原始"万物有生命观""万物有灵观""轮回观"所形成的思维定式的影响下，印度思想往往把人、兽、物等同看待，把它们归纳为"有生类"，并竭力抹杀人、兽、物之间的界线，把人叫做"prana"（气息、呼吸）、"pranin"（生物，复数为众生）；把人或万物都叫做"bhuta"（万物、万有）、"sattva"（生灵、存在）或者"jivaloka"（有生界）。梵文中尽管也有"人类"的词汇，但习惯的用法则是"有生类"这类词汇。例如，佛教徒把释迦牟尼称为"两足尊"，人同其他动物的区别仅仅在于足的多少而已。可见，印度思想认为，人与万物同等，都是"有生界"的一种，其共同性的基础是生命的存在。因此，达磨之法适用于任何有生物，是一切众生的生存关系准则。《奥义书》和佛经《法句经》都宣扬"人兽等同论"，"一切有生类都爱惜生命"之类的话不时出现。在《奥义书》《摩奴法论》和其他教派的典籍中，都把"有生类"按照出生的方式，区分为：胎生、卵生、湿生（由湿气产生的生物，如蚊、虱子）、芽生（植物）。万物都有生命，万物都有思想感情，人与植物、动物都相同相通，因此，所有印度宗教都宣扬不杀生。一切"有生类"也叫"有情"。人与动植物之间可以沟通、互渗、互变，因为都是五粗大元素和细微元素组成，只是表面形态不同而已，这就形成了"万物有情论"。

这种"万物有情"的观念，决定两大史诗和后来的印度文学打通人与动植物的界线，把一切有情物都作为艺术表现的对象来渲染情感。《罗摩衍那》中，罗摩为了忠孝而被迫去森林中流放时，亲友和民众都极度悲愤，史诗广泛描写一切"有情"之物所表达出来的情感，加强了情感表现的力度。

连那一些大树也都枯萎，
带着花朵、嫩枝和蓓蕾，
都为罗摩受难而伤悲。
爬行的动物不再爬，

野兽都不再游行；
大树也为罗摩担忧，
现在变得寂静无声。
在那多泥的水里，
荷花叶子都已隐去；
荷花池中荷花干枯，
再也没有飞鸟和游鱼。
长在水里的鲜花，
长在陆上的花朵，
今天不再芬芳灿烂，
不像从前飘香结果。①

悉多被罗刹罗波那劫持后，罗摩到处找寻心爱的妻子，悲伤地询问胡椒树，问无忧树，问多罗树，问大山，问河流，问小鹿、大象、老虎等“有情物”是否看见悉多。这就把万物的同情和罗摩缠绵悱恻的深情表达得淋漓尽致。在史诗的作者看来，山亦有情，水亦有情，万物之间没有任何阻隔。这就大大扩展了表现有情世界的范围，增强了情感力度。

在“万物有情观”的制约下，史诗时期的人们相信人与动植物之间不存在感情和思想上的界线。这在两大史诗中表现为人与动植物的互变、互渗上。在《摩诃婆罗多》中，有一位仙人名叫千足，因为被婆罗门诅咒而变成大蜥蜴；一位名叫紧陀摩的仙人和一头母鹿结为配偶，变成一头公鹿，他正同母鹿交配时，被般度王射杀；蛇王多刹迦变成裸体的出家人偷走了优腾迦的耳环；行落的母亲怀孕时被变形为野猪的罗刹驮走，他母亲受了惊吓而生了行落。在《罗摩衍那》中，一个叫做挢尸吉的女人变成了挢尸吉河；天女兰跋变成了一只迷人的杜鹃，后来又变成了百灵鸟；喜马拉雅山生下两个女儿：恒河和优摩，她们的母亲是须弥山。

万物有情正是一切生命体的自然本性，是达磨这一宇宙精神本质的显现。在人情、世情的自然流露中显现梵性，这也就是万物皆梵的道理。符合达磨、顺其自然，就是要尊重自然物的生命和情感，在人与万物的和睦相处中，在人与物

① 罗摩衍那：阿逾陀篇[M]．季羡林等译．人民文学出版社，1980：231.

的交感互渗中就体现出梵的和谐本性，即梵本质的“一”与万物之多的统一和和谐。史诗中的这一基本思想决定了美学思想的两个重要特点：其一，决定了“因物感人”的自然审美观及表现方法；其二，决定了印度美学“情味”理论的雏形。

物 感

万物有灵有情，情可动人，形可愉人，这是印度自然美感产生的基本要素。

在《摩诃婆罗多》中，般度王无意中射杀了正在交配中的雄鹿，雄鹿是仙人紧陀摩所变形，他死时诅咒般度王：将死在同妻子交媾之时。从此，般度王就严格恪守不与妻子交媾的禁忌。然而，当般度王带着王后在百峰山上隐居修炼之际，正值“盛春时节，树木枝头鲜花烂漫，一切众生都为之心迷神乱。一天，般度王偕同妻子在森林中漫游。林中的波罗莎树，体罗迦树，芒果树，瞻波迦树，波利跋陀罗迦树，以及其他许许多多的树木，果实累累，鲜花吐艳扬芬。又有形状不一的湖泊，红莲灼灼的一处处莲池，森林中风光旖旎。般度王观赏着森林，心中油然生出一片春情。他心情怡悦，……当时，只有王妃玛德利跟随左右，她身穿一件艳丽的衣裙。他看见玛德利正当青春妙龄，薄裙裹身，他的情欲猛然勃发，犹如林中野火蓦地燃烧起来。……般度王情欲迷心，竟然忘记了那一诅咒，他依据交合之正法，几乎是强迫玛德利。这位俱卢的子孙，在情爱的控制下，走向生命的尽头。……终于落入了死神正法的控制下。”①

同样，在《罗摩衍那》中，罗摩流放在荒无人迹的大森林中，见到各种动物自由自在的安静生活和植物勃勃的生机，“也心旷神怡。从城里流放出来，忧愁为之一洗”。② 自然事物和风景之美，使人的生命同万物的生命交感交融在一起，使人获得了最大的审美愉悦，这就是自然美何以为美的原因。审美的愉悦起源于“因物感人”，起源于人的个体生命同大自然的博大生命的融汇之中。人与自然的最大程度的和谐就是美。这一思想可以说是印度美学思想最重要和最根本之处。

这一美学思想同中国古典美学的“物感说”有异曲同工之妙。钟嵘在《诗品》中论及诗歌创作的审美激情和原动力时也说：“气之动物，物之感人，摇荡性情，形诸舞咏。”陆机在《文赋》中也说到，大自然的不同气候和自然景物的生

① 摩诃婆罗多：第1卷[M]. 金克木等译. 人民文学出版社，1993：348－349.

② 罗摩衍那：第2卷[M]. 人民文学出版社，1982：321.

命形式,激起人们不同的情绪反应,产生不同的人生感受。

在印度的两大史诗中,有许多对富有生命力的大自然景物的细致描写,这些画面直接反映了自然—宇宙这一伟大生命的具有深刻意义的存在,这一生命在人类周围以强大而有力的脉搏跳动着,人们一旦感受到这强大的脉搏,便会领悟自己的生命不过是另一个更加伟大的生命的一部分,在人与大自然生命的崇高的交感共鸣中,领略到深邃的、充满人性和生命哲理的意义。

史诗还通过"物感"这一审美心理的描述,揭示诗歌创作的灵感来源于人对大自然生命的感受和交融。《罗摩衍那·童年篇》第二章写到,诗人蚁垤听过仙人那罗陀叙述的罗摩传说后,进入神仙世界待了半晌,然后来到离恒河不远的多摩娑河岸。他看到河水洁净,就像善人的心灵,便沉浸在水中洗澡。清清的河水促使他依然在思索和领悟罗摩的故事。洗完澡后,他徜徉在树林中,看见"有一对麻鹬安然地、静悄悄地愉快交欢。他忽然抬眼看到,一个凶狠的尼沙陀把那公麻鹬杀死,……那只母麻鹬看到,公的被杀血满身,在地上来回翻滚,她悲鸣凄惨动人。这位仙人……为了安慰痛哭的母麻鹬,又说出了下面这一些话,'你永远也不会,尼沙陀!享有盛名获得善果;一双麻鹬耽乐交欢,你竟杀死其中一个。'"诗人也不明白:自己在情不自禁中说出来的话,居然是一首小诗。"我的话都是诗,音节均等,可以配上笛子,曼声歌咏,因为它产生于我的输迦(悲痛),就叫输洛迦(体),不叫别名。"正是在这种动物的悲惨情状的刺激下,他获取了灵感并掌握了诗的奥秘,吟出这一首输洛迦诗来。他开始在梵天的鼓励下创作《罗摩衍那》这部大诗作。这表明生离死别的悲哀之情,是创作史诗的最初的冲动和契机。这正如中国的《诗大序》中说的,"情动于中而形于言",诗是激情的迸发,物感是诗歌创作的原动力,是诗美的核心。

"物感"的审美思想的确立,促成在艺术表现手法上大量运用象征、比喻、借喻等方法,以动物植物的形象互渗充分表现人与物的情感互感、交流,表达大千世界丰富多彩的情感和美的姿态。这种表现方法在印度神话中早已存在,如在人体美的表现上,两大史诗充分地把动植物的色彩、形态及力来表现人体之美,表露对这种美的情感倾向。比喻女性人体之美就是:"眼如莲花瓣的女郎","她的大腿像芭蕉似的白净","像象鼻一样地柔软","她的身形真是花枝招展","口如相思果","眼睛像鱼鳞般闪烁","像黄莺般宛转的细语","手如绵柳一样的柔软","她的乳房像熟透的多罗果","她的双臂柔软就像那嫩树枝","她的脸庞像满月"等;男性人体之美则是:"身如狮胸","牛眼的英雄",

"山峰般地挺立"等。

这种意象的比喻方式在同时期的《伐致呵利三百咏》中也有同样的表现：例如，"面容如明月，俊眼笑莲花，颜色胜黄金，黑蜂让秀发，两乳欺象颊，美臀如重压，言语含温柔，天然妆饰女儿家"。[①] 这不仅对后世的诗歌创作，也对后来绘画和雕塑、舞蹈，都有深刻的影响。只要注意一下同时期的雕塑和绘画作品，就可以看到史诗所描写的人体美特征，在造型艺术中得到完全的表现。

后来印度绘画理论的《画经》中的人物，都以动植物的基本形态来表现人体之美。直到笈多王朝时期的绘画和雕塑，"在表现身体的各部分的比例时，它不用希腊人的几何标准来度量，而是采取了在大自然中所发现的活的曲线——采自花枝生长的习性和在毛皮下动物的形体的灵活流动时所呈现的曲线，面部现在成为椭圆的卵形，而到了孟加拉的波罗王朝式的艺术中，则用了枸酱（Betal）叶子状的更为神经质的线条；在眉发间的前额要如拉开的弓形；眼眉也要像弯弓或楝树（Neem）叶子，女子的眼睛在急瞥时如脊翎，温柔时如小鹿，诸神之眼睛则比之莲花；女人的鼻子要像胡麻子花；润软、鲜红的唇则与红相思果相比；下颏比做芒果核；颈上横纹比做贝壳；身躯的柔软要如母牛的口鼻；而英雄的胸膛则如雄狮的肢体；肩部与前臂要弯曲得似象鼻，前臂应像橡树干；手指的丰满如豆荚；腿的腓部要隆起像产卵的鱼；手与足则为两瓣莲花"。[②] "这种对模仿花朵及动物曲线的研究，并使男女的姿势，相辅相依，也像并蒂的花枝一样，给印度美学的典型，注入了新的生命。……从整体看起来，形成一种温柔的轮廓线，唇吻手指和乳房，都仿佛是在青春的躯干上所生长的花朵与蓓蕾一般，这样遂产生一种浑成、柔韧、朴素而且和谐的艺术，为笈多时代焕发了光彩。"[③]应该说，这种在后世的文学和造型艺术所形成的定型表现方式的审美思维之根，在两大史诗时代就奠定了它的雏形。正是在这个意义上，季羡林指出："真正对自然美十分敏感并且以饱满的激情加以描绘的自《罗摩衍那》始。印度《新梵语文学史》的作者支坦尼耶已经注意到了这一点。他说：'我们在《罗摩衍那》里看到一种对自然美的敏感性的光辉灿烂的发展'。"[④]

---

① 伐致呵利三百咏[M]. 人民文学出版社，1982：90.
② 常任侠. 印度与东南亚美术发展史[M]. 上海人民美术出版社，1980：27.
③ 常任侠. 印度与东南亚美术发展史[M]. 上海人民美术出版社，1980：33.
④ 季羡林. 罗摩衍那初探[M]. 外国文学出版社，1979：123.

情 味

万物有灵、万物有情的生命观念和"物感"的审美思想衍生出了印度美学重要的"情味"理论。所谓"情味"，是指在诗歌和其他艺术中所蕴藏着的情感的审美特性。

"味"(滋味)这一概念在印度的生活和诗歌中存在很久远。在最早的吠陀诗篇中，"味"(rasa)一词仅指植物的汁，后来也用做水、奶、味，这都是引申义。在《奥义书》中，味往往被用为事物的本质、精华，如"万物的精华(rasa)是地，地的精华是水，水的精华是植物，植物的精华是人，人的精华是语言，语言的精华是梨俱，梨俱的精华是娑摩，娑摩的精华是歌唱"。[①] 但是直到古典主义时期，婆罗多在《舞论》中才明确把生理味觉意义上的"滋味"升华为情感和精神意义上的"情味"，成为了印度美学思想中的核心的美学范畴，并予以具体的界定。

《罗摩衍那》在印度被认为是"最初的诗"。作为重要的美学范畴"味"的胚胎形式被认为在这史诗中首先出现。在《罗摩衍那 · 童年篇》第四章中，诗人指出："这部诗具备有各种情绪：快乐、爱情、怜悯、愤怒、勇武、恐怖，还有厌恶。"[②]被罗摩遗弃的两个儿子俱舍和罗婆在森林中演唱给仙人们听时，"两个人进入了情绪，就合起来纵声高歌，甜蜜、激昂又优美，音调均匀又很柔和"。众仙人都激动不已："啊！这部诗歌多么美呀！特别是那些输洛迦诗章。这些事虽然发生已很久，却像是在我们眼前一样。"[③]这既感动演唱者又感动欣赏者的审美情绪就是"味"。可见，"情味"一词本质上是主情，是情感中之美味。在中文翻译中，有的译为情绪、情感，有的直接译为味；英译也译为 sentiment，即感情或情绪。那么，印度美学家为什么不直接说"情"而用"味"呢？这就涉及情与味之间的关系了。

首先，就情和味的共同方面而言，可以看出，当时的印度审美观念已把生理的快感同精神的愉悦加以区分。精神的愉悦是很难言说，很难表达的，所以就把对生理快感的体味、体验来比喻精神上所获得的那种特殊的审美愉悦。因此尽管用"味"一词来表达审美快感，但它已不是直接的生理快感了。

其次，"味"这一概念含有事物内在的精华、本质的意思，"味"所要表达的

① 五十奥义书[M]. 徐梵澄译. 中国社会科学出版社，1995：72.
② 罗摩衍那：第 1 卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社，1980：33.
③ 罗摩衍那：第 1 卷[M]. 季羡林等译. 人民文学出版社，1980：35.

情感就是人类心理中最典型、最深切、最包容着普遍性的情感，最具有感染性的情，而不是浮泛之情。人类表达情感往往通过间接的方式，如动作、眼神、姿态、面容来表现，并且感情又很难确切表达，使人难以捉摸，因此，传情达意和领情会意之间，往往就需要心领神会，这同生理快感的感受的过程非常相似。因此，表情达意就被嫁接到“味”这一概念上来。这就是说，“味”的概念，包容一定的情感力度和深切幽远的意思。因此，用“味”来表“情”，正是符合印度思想中对词义的感受，要通过字的表面义而领悟其中的暗示义这种思维定式。

最后，人与人之间的情绪感染、交流、共鸣，是一种有极大冲击力的精神活动，因此，就情绪感染方面说，味所表达之情，是康德所谓的“人同此心，心同此理”的普遍感情，不是那种无法引起共鸣的怪异乖戾之情，正如怪味是人们无从表达和交流的那样。因此，《罗摩衍那》中表达的“悲悯”情味，及史诗中提及的其他情味，像大海的波浪一样，都是能充分地引起共鸣和理解，引起人们情绪激荡的情感。这种情感、情绪才能称得上“味”。

只有在这几种意义上把握“味”，才能够深切地领悟和感受史诗所表达出来的回肠荡气的、人类最普遍的最美的感情。

第六节　印度佛教美学范畴

公元前6世纪—前5世纪，北印度迦毗罗卫国（今尼泊尔南部）净饭王的儿子悉达多·乔达摩创立了佛教。佛教至今已流传了二千五百年，广泛地传播于东亚和南亚各国，对这些国家的文化艺术产生了巨大的、深远的影响。要研究东方美学不谈佛教不行，要论证印度美学不谈佛教的美学思想也不行。

事实上，佛教思想中的的确确包含着丰富的美学思想，这些美学思想既体现了印度民族当时的审美观念，又体现出佛教教派在审美方面的特殊要求和审美理想。这些审美思想极大地影响了后来印度和东亚南亚各民族的审美思想以及佛教艺术和世俗艺术。

一、印度佛教哲学范畴

从印度佛教哲学的发展历史看，它所探讨的问题经历了由狭窄到较宽泛的演变过程。原始佛教哲学研究的中心问题是从现实人生出发，着重寻求人生的意义、人生本质的真实，以及对所追求的最终解脱作出论证，以后的部派佛教则

把哲学问题扩展到对有情万物乃至宇宙存在的实相、人与宇宙的关系等问题的探索。正是对这些问题的相同和不同的看法,导致原始佛教在哲学思想上的分裂,并形成了五花八门的派别。由于美学研究的对象和范围的限制,这里的研究尽可能局限在与审美思想有关的那些佛教思想,至于与此关系不大的佛教的理论和思想,则不涉及。作为佛教美学思想的佛教哲学基础,有如下范畴:

苦

原始佛教力图解答人生的真实本质是什么,并以此对人生的价值作出判断。原始佛教认为,"苦"是人生的真实本质。所以佛陀提出了"四谛"理论。"谛"是实在或真理的意思,是印度哲学中通用的概念。所谓"四谛",是用两组对立的范畴来说明人生的本质以及相应的解决问题的办法,这就是:苦谛、集谛、灭谛、道谛。苦、集两谛为一组范畴,灭、道两谛为一组范畴。

苦是人生的本质。生存就是苦,有生、老、病、死诸苦,但重要的则是由人性的贪欲本性导致的精神所受的钳制、逼迫之苦,所谓"逼迫恼忧"即是。精神方面的逼迫之苦有:怨憎会苦、爱别离苦、求不得苦、五取蕴苦(所有苦的集聚)等。佛教把人生之苦不断地增添为二苦、三苦、四苦、五苦、八苦乃至无量诸苦,以至于说"三界无安,犹如火宅",人世间是火宅,众生囚于燃烧的火宅之中煎熬,真是苦海无边!佛教判定,无量诸苦的直接根源在于人性之恶。

那么人生中的苦,人本性之苦的根源在哪里呢?

佛陀不从社会现实找原因,而是从人的存在本性及认识方法上找原因。佛陀认为,无量诸苦的直接根源在于人性的贪欲(恶),从而提出了"集谛"概念。所谓"集"是集合、聚集的意思,就是说万物的生成、存在都是各种条件(因缘)的集合所致,这就涉及物质生成论的问题。

具体地说,集谛就是旨在阐释人性之苦、人生之苦形成的根本原因。佛陀认为,一切事物的生成和存在都是各种条件、因素的集合,因此,人的生命和人生之苦都是由自身的各种条件(因缘)而和合共生而成的。为解释这种因缘集聚的过程,佛陀提出了著名的"十二因缘说"。而要论证清楚"十二因缘说",就必须先要说清它的前提,即说明世间一切存在物的生成原因。

佛陀认为,人生痛苦的根源在于"五取蕴"(也称"五蕴"),即人或动植物身体都是由四种基本元素——地、水、火、风等不可见的极细微元素和合共生而构成的。"身体"只能看做是这些东西的集合,由于有了"身",也就有了固有的"执著"(本性、规定)。这个本性就是"取"——即人与动物天生具有的生存欲

望和贪欲。这种生存的贪欲“取”和构成身体的四种元素的聚集,就形成了生命的本质——“苦”的集聚(五取蕴)。

说穿了,一句话:有了肉体的身体,就有了生存的欲望,即贪欲。贪欲导致人与动物的苦(恶)。

这一思想在《奥义书》《薄伽梵歌》和《摩奴法典》中也存在,也明确地被认为它们是人生之苦的根源。应当说,佛陀的这一见解是古代印度人生哲学思想的普遍表达。

在佛陀看来,身体本身是没有原质性的,没有先天的、自身的规定性的。肉体的生成、存在只能通过四种元素(地、水、火、风)和“取”的本性来说明。佛陀就把这种生成论,说成是“诸法(事物)由缘而起”。尽管佛陀把事物的形体看做真实的存在,但就形体的本性而言,却是“空”的存在,因为任何事物的实体必须依赖四种元素的组合才能够存在。这为后来的空宗哲学所宣扬的“万法皆空论”留下了开拓的空间。从此可以看出,原始佛教把人生观的问题轻而易举地上升为哲学的本体存在论了。

“十二因缘”是把人生的过程分为十二个阶段(十二分):无明、行、识、名色、六处、触、受、爱、取、有、生、老死。但是释迦牟尼是从老死作为起点直线向前推演到无明的。

据中国南北朝刘宋时那跋陀罗所译《过去现在因果经》说:一个人,在他的晚年,老和死的痛苦的原因在于他的生命的存在;若没有新生命(出生)就没有老和死;而生命不是天生的,是因四大元素的集聚而生,而且更主要是由你前世的“业果”(有)即行为善恶的结果来决定生命的形态。你前世做了善事,就能变成好的生命,你前世作了恶,今世就要变成被别人欺凌和宰杀的对象。

你之所以会作恶,则是因为你执著于欲求(取)、贪欲所导致的。

你执著贪欲的根源在于“爱”,爱就是指贪欲、爱欲、企求,这是肉体必然要追求的、不断的享受和满足。

而产生“爱”(贪欲)的根源在于你的感官能够对外界物质世界的产生感受——“受”,因“受”而产生需求。

受(感受)产生的根源又在于你的感官能够非常敏感地接受对外物质世界的刺激,这种能够主动接受外界刺激的功能,叫做“触”。

“触”产生的原因则在于你具备的六种感觉和认识器官(六处)所发挥的功能。六处是指眼、耳、鼻、舌、身、意(精神)即六根,而六根源于心和肉体(名色)

的共同活动。

名色——精神和肉体能够主动活动的原因源于人的“识”的本能。

“识”就是你的心灵、心性、灵魂之意，“识”的本能形成于精神和肉体出生时的瞬间，正是有了灵魂才有了精神认识和肉体感觉的功能。

“识”源于“行”，“行”是指人的意志的活动，正是这种意志活动，决定你的行为取向，并让你的灵魂选择投胎的处所，例如，选择了做人。

“行”产生的原因又生起于“无明”。“无明”就是所谓的痴愚无知、愚昧。正是这种痴愚无知而使人把虚幻的现实人生当真实，把贪欲和享乐当做人生的目的，把变幻的物质环境当做永恒的存在。“无明”使你沉湎虚幻之中而不能自拔。

可见，人生之苦的根本，在于认识上的愚昧即无明。

释迦牟尼从“苦”开始的推论，就这样就把人生之苦的根本原因归结到思想认识的愚昧无知上去了。按照这个逻辑结构，十二因缘也可以反推，即从无明开始推至老死。

既然知道“无明”是人生之苦的根源，那么从逻辑上讲，要消除人生之苦也就首先从消除无明开始：若灭无明则行灭；行灭则识灭；识灭则名色灭；名色灭则六处灭；六处灭则触灭……一直下去，就能够使老死、忧怨等诸苦全部消灭。

所以“灭谛”就是为了阐明灭尽无明和解除人生之苦的必要性，并以解脱人生苦难和达到涅槃为人生追求的终极目的或最高境界。

从哲学上看，“四谛”学说中的苦谛是核心，是对生命和人生现象的基本判断。其他三谛则是形成的原因和解除苦难的方法、途径。佛陀提出“四谛”理论不仅是宣扬人生之苦，根本目的在于让人们懂得人生苦难的本性而抛弃现世生活，追求最终的涅槃或最终解脱苦难。

人生是苦，生命是苦的判断，既是佛教哲学的立教之本，也是它的逻辑起点。

空

在“四谛”“八正道”的人生哲学的基础上，释迦牟尼把对世界的根本观念，佛教哲学的本体论用三个命题的形式表达出来，这就是所谓“三法印”。《杂阿含经》卷十表述为：“一切行无常，一切法无我，涅槃寂灭。”通常概括为：“诸行无常”“诸法无我”“涅槃寂静”。

“空”包含两个方面的内容。其一是：无常；其二是：无我。这两个方面构

成了“万法皆空”这一命题。那么，什么叫做“无常”呢？

“无常”就是指世事无常，一切东西都是在变化中存在。世界上没有不变的东西。

释迦牟尼成为觉悟者后，初次讲道，就是所谓“初转法轮”时，就打出了一张旗帜，叫做“三法印”。“法印”就是日常人们所说的“印鉴”“印章”，以表明自己的身份和特点，所以叫做“三法印”。“三法印”的内容是由三句话组成：“诸行无常”“诸法无我”“涅槃寂静”。

“诸行无常”中的“行”是迁徙流变、变化的意思。“诸行无常”就是说明万物和人，包括人的生命和精神思想都是变动的、不断生成与消失的，一切都只是刹那的、短暂的存在，世上没有永恒存在的、不变化的东西。人的一生就是处于不断的变化之中的。这就叫做“无常”。

变就是“无住”，就是不能永驻，不能永远待在那儿，不能永恒。一切“无住”的、不断变动的现象都是无法把握的，就像你想去把握住闪电雷鸣和风一样，这是不可能的。佛教、禅宗把处于不断变化中的、把握不住的现象叫做“空性”。

有一位禅师说：“黄河无滴水，华岳总平沉。”这是什么意思呢？这是说，滔滔的黄河水，终有一天会变得没有一滴水！几千年来，黄河已多次改道，旧河道上不是没有水了吗？况且，随着地球的死亡，黄河终究有一天没有一滴水的时候！华岳就是西岳华山，华山终有一天会消失，会变得和地面一样的平整！就是从一切皆变的角度看待黄河和华山的变化。

无　我

什么是“无我”呢？

“诸法无我”中的“法”是指一切客观存在的事物，也有译为“色”字的。因此，佛教术语中也有人把物质世界称之为“色界”。

所谓“诸法无我”是说，一切事物都是由四种极细微的元素（地、水、火、风，有的说成是五大元素，即地、水、火、风、空）和合而成。这是从事物的组成、构成方式来看待事物的本性。事物这种和合而成的组成方式，佛教称之为“因缘”。这是强调，任何事物都没有自身的、特定的、与其他一切事物不同的本质，一切事物都是由这四大元素和合而成，天下一切事物在构成的元素上都是相同的，只是形式、形状不同而已。例如，花草、树木、人、狗、鸡、鱼、石块等都是地、水、火、风等四种极细微的元素和合而成，任何东西没有独一无二的、与别的东西完全不同的那种构成元素，也就是说，万物的本性相同。既然万物的本性

相同，就不存那种所谓的单一的“我”的本性。这就是说，任何事物都没有自己独特的本性，万物的本性相同，万物的本性都是由四大元素混合而成的。这叫“法无我”。

“法无我”也就是从事物的本性上说，没有任何事物具有自己与众不同的本质、本性。我们无法从万物中抽取出自己的独特的根本特性，这就叫做“法无我”“无我”。

佛教和禅宗把这种无法抽取出来的、与众不同的、自己独特的本性叫做“空”“空性”。所以，佛教所讲的“空性”或“空”，其实质就是否认一个人，没有自己的单一的、独特的“自性”。

除了“法无我”之外，还有一个观念就是“人无我”。“人无我”是什么意思呢？

对于人来说，在人的组成因素上，在人的身心构成上，每一个人都是同一切事物一样，也是地、水、火、风等四种元素和合而成的，任何个体不存在独立的、与别人完全不同的组成元素和本性。如果某人的人体组织同别人完全不同，医生就无法给这个人治病了，这种人就不叫做“人”。这种组成上的非个体的性质，“万人同一”的性质，佛教哲学家称之为“人无我”。

佛教认为，不仅每一个事物都是四种或五种细微元素和合而成，而且世界上的一切存在，一切事件，都是根据一定的条件“和合”而成的，佛教把“和合”也叫做“因缘”。一切事物及行为都是因为“和合”而成的，一切事物和行为也都是因为“因缘”而起的，任何单一的质料和任何单一的行为都构不成事物和行为。这就是佛教哲学的“缘起论”。例如，家庭是由夫、妻、子、女和合而成；单身的男人或女人都不能够叫做“家庭”，即便男女结合而没有生育子女，这个家庭也是不完整的家庭。一场战争，也是多种原因，多种条件和合而成的，促成的。人们对美的事物的认识，也是和合而成的：既要有能识别美的人，又要有可以被判断为美的事物。产生美的原因，既不是在客体，也不是主体，是主体与客体和合而成的。再如，合唱音乐中，美妙的声音是和合而成的，同样，美妙的琴声也是由“琴”和弹琴的“人”和合而成的。

苏东坡有一首著名的《琴诗》诗，说明了这个道理：

若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？
若言声在指头上，何不于君指上听？

这首诗的意思是说：当琴上响起了美妙的琴声，我们能够这样认为：这是琴自个儿发出来的声音吗？如果琴自个儿就能够发出美妙的琴声的话，那么，当琴放在匣子中时，为什么它不会自个儿发出声音呢？如果说，是因为人的弹琴的手指发出了美妙的声音的话，那么，你还需要这琴干什么？不如干脆把手指放在耳朵边听得了！苏东坡的意思是说，我们所听到的美妙的琴声，既不是单纯的琴能够具有的，也不是单纯的手所具有的。美妙的琴声之所以出现，必须依赖能发出美妙声音的琴和那两只会弹琴的手。苏东坡的结论是：美妙的琴声是琴同手之间因缘“和合”而成的！

苏东坡关于“因缘和合而产生出美的音乐”的思想，是依据佛经《长阿含经・弊宿经第三》中的一个故事而来的。这个故事说：

过去，有一个地方的人，从来没有听到过海螺吹奏出来的美妙的音乐。当时，有一个善于吹奏海螺的人，来到了这个地方。当他拿出海螺吹了三支曲子之后，就把海螺放在地上。这时，当地村庄的人们听到了奇妙的海螺声音，都惊讶地跑来观看。

围观的男女都抢着问：“这是什么东西发出来的声音呀！怎么这样美妙动人呢？”

这个演奏者指着海螺说：“就是这个海螺发出来的声音。”

围观的人当中有人不停地用手拍打海螺，说：“你快发出声音，你快发出声音！”

无论人们怎么拍打海螺，海螺都没有响声。

这时，这个演奏者重新拿起海螺，又吹了三支曲子。

这下子，围观的人们才明白了海螺发出美妙的声音的原因。

他们说：“啊！原来这美妙的声音不是海螺本身发出来的。这美妙的声音是由于有人的手、人的口、再用气吹它，才发出来的。”

这说明，美妙的音乐是多种要素（元素），多种因缘和合而成的。

佛教和禅宗认为：无常和无我，构成了“空”的观念。我们谈“空”，就是指“无常”“无我”。

这就是佛教和禅宗对于世界的根本看法，就是佛教和禅宗的世界观。这就是事物现象的本质，佛教哲学把这一绝对性称为“舜若多”（空）。梵文“舜若”是指“○”的符号。这是佛教“空”这一概念的真正含义。

如果我们按照佛教的“空”的观念去看待人与社会、人与自然的关系，也就

是说去看人在社会中的位置，看人在自然中的位置，将会得出什么样的结论呢？我认为，可以得出两个方面的结论。

第一个方面："无我"的实质，就是抹平社会中个体与个体之间、个体与群体之间的差别。

"无我"强调你同别人，没有什么本质上的差别，都是四大或者说是五大元素和合而成的，你没有什么与众不同的地方。这其实是一种原始的平等思想，从本质上说明，一切人都是同样的，无差别的，也就是众生平等的意思。国王、皇帝和平民，都是一样的；男人和女人都是一样的；富人和穷人都是一样的。尽管他们之间的确存在着地位、财富、性别的差异，但这些差异不是本质上的差异，而只是表面现象的差异。这些差异并不重要，因为"一切皆变""世事无常"，你今天是个平民，今后可能是杰出人才，你今天穷困，今后可能是亿万富翁。这一切都只是暂时的存在。就性别而言，你今生为男，很可能来世为女；你今生是女，很可能来世为男。但是，你与他，男与女，都是四大元素或者说五大元素和合而成的这一点却是共同的、不变的。

这个根本的思想，构成了佛教的"人人皆有佛性""人人皆能成佛""众生平等"和"无凡无圣"的思想。这个思想无疑是对封建等级观念的彻底否定，是具有颠覆性的民主思想。

第二个方面："诸法无我"抹平了人与自然事物的差异。

佛教认为，既然"诸法无我"，那么，人与自然事物就没有差别，人的生命的生死过程与自然中的动植物生命一样，人与动植物的形体可以轮回。所以才提出"万物皆有佛性"的命题。禅宗根据这一命题的思想，就提出"青青翠竹皆是法身，郁郁黄花无非般若"的思想，强调习禅的人应当从生活，从自然生命的存在中领悟禅性、佛性。

"无我"的思想有没有它的局限性呢？有没有它的消极作用呢？当然有。它的局限性也是非常明显的。因为，强调人与自然事物一样，就容易导致对人类的创造性，对人的主观能动作用的否定。这同西方近代哲学所主张的"人是自然中的灵长""人是大自然的主宰""人的创造力是无限的"的观点是直接对立的。

佛教这一观点的迷信色彩是明显的。但是如果我们从生态学的观点看，佛教强调自然事物同人是平等的，因此，我们在爱人的同时，也应当爱自然生命，尊重自然的规律。这就有积极的现实意义了。

大乘佛教的"一切皆空"的唯心主义世界观,决定了佛教思想体系对美和艺术的根本观念,并使审美观念具有唯心主义的色彩。

二、印度佛教美学思想的逻辑起点及范畴

真与假

从事物存在的本质论看,印度佛教把客观存在的事物的本性都看做"空"。原因在于从事物存在的形式上看,它们处于瞬时即变的状态之中,没有固有的、恒久的形态;从内容的构成上看,一切事物都是四大元素由因缘和条件和合而成,没有自身原发的规定性。这种处于不断流变和消逝中的存在,这种没有自身固有本性的存在就是"空",也就是无常。所以,事物的真实本质或事物存在的根本道理就是无常、无我,就是空。这就是佛教所认定的、最根本的真理,就是佛教"真"这一范畴本质的含义。

这就是说,佛学的"真"就是佛学"空"("○"、舜若多)在认识论上的概念。"空"就是客观事物存在的真理,它没有形象,没有增减变化,不可用语言来描绘,不能用感官去把握。这种真理也没有美丑,没有生灭等。

所以"真"也就是佛学对宇宙和世界事物存在本质——空性的认识。人们如果认识不到外界事物的这种本性,这种存在的真理,就是认识上的"无明"(虚幻)。

如果认识到世事皆无常、虚幻,从而抛弃物欲,断除世间烦恼,不受尘世污染,通过修炼达到断除轮回的涅槃境界,这种行为就是善。

认识上的"明",导致主体心境的净,净的本义就是指精神思想没有尘世物欲污染的美妙状态。反之,认识上的无明就是染,它导致主体心境的污染、污秽,这种心境的污染状态就是染。

所以,净和染又是一组对立的范畴。

净与染

从审美上看,净的心境或能够给人以净的心境的事物,就是美;染的心境或能够唤起污秽感的事物,就是丑。这就是佛教所谓心境的美丑和事物的美丑观念。

最高的明净心境就是美妙的境界,所以美的境界,就是涅槃的境界——寂静空灵的境界。这是就主体的精神、心性的美丑而言。

由此可见,"真"这一范畴,就是佛教美学思想的逻辑起点。其他一系列范

畴,如假(虚妄)、善、恶、净、染、美、丑等,都是从“真”展开而成的。

印度学者帕德玛·苏蒂指出:佛教认为“从美学观点出发认识到的东西是美,从认识论观点出发得到的是真,而从伦理学出发得到的则是尽善尽美。因此,当我们将美和真等同起来时,实际上会用可爱来称好的东西,而用丑恶来称坏的东西”①。佛经和印度诗学著作《文镜》都把美、可爱称做“好”,例如佛陀的形象有三十二相,八十种好就是如此。

色、法、境

色是物质,包括物质色彩;法在佛学中有两种含义:一是与色相同,指一切物质、事物,例如“万法皆空”;一是指规律、规则,如“三法印”中的法,就是指规律、规则。境既有物质环境的意思,更主要的是指人的心境。

就客体的存在,即色、法、境的存在而言,其本质固然是空,但只要在瞬间的流变的现实存在中,在形式上显现出符合“净”或“无染”的状态就是美;反之,显示出“染”的状态就是丑。这十分接近黑格尔所说的“美是理念的感性显现”这一美的定义的思想。套用黑格尔这一定义来表述,就是“美是净和无染的物境或心境的感性显现”。俄国著名的佛教学者舍尔巴茨基指出:“从印度哲学的立场来看,布拉德雷是地道的中观论者。但我们还可以看见一个超出所有以上类似之处的更大的亲缘相似性,这便是黑格尔的辩论法和龙树的议论原则的相关性。”②

印度佛教从没有否定现实世界中的美与丑的事实,佛经中就有不少对现实美丑的描述,只不过都是在“美是净和无染的物境或心境的感性显现”这一意义上承认现实世界之美的。

例如《宝积经》中描述在现实中生活表现出来的菩萨的心境,就是“譬如初月生时,光明形色日日增长。菩萨心复如是”。“譬如有诸莲花,生于水中,水不能着(沾着)。菩萨亦尔,生于世间,而为世间法所不能污。”这就是说,菩萨之净心,如同那初生的新月,一天天圆满和皎洁,光明不断增长,如同水中莲花,生自污水中水却不能沾着,菩萨也是这样,他生于世间,世间污浊却不能玷污他。所以心境纯净的人,对外物美丑的判断也是从形象上是否纯净无染来加以判断的。例如,佛教把莲花、菩提树、纯净的水、洁净的天空、美妙的花草、晶莹

① [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:87.

② [俄]舍尔巴茨基. 佛教的涅槃观念. 中国社会科学出版社,1994:141.

透明的宝石、净土境界中的美妙景象，都看做美的事物。上座部三藏《长老颂》中，有一首据说是阿育王的出家为僧的弟弟帝沙写的一首诗，摘录如下：

> 消遥自主，而寂寞孤零，
> 我迅速地跑进，愉快的小树林。
> 它给我喜悦，给我庇荫，
> 为了我这个苦行僧，时常看见野象的来临。
> 山谷流泉，澄澈清凉，
> 濯我手足，拔步而行，
> 徘徊林间，身心清爽，
> 遍地鲜花，目不暇赏，
> 我穿越无明，坐在山巅之上，
> 凉风馥郁，吹拂在我身旁。[①]

这些尘世事物之所以美，在于它们从形式上显现"净"的观念或寂静空灵的心境，成为美的、净的精神境界的象征。

美与丑

从审美主体同审美客体的关系而言，佛教认为，外界事物之美丑，不在于它们自身的物质品性。美和丑不是客观事物的审美属性，而是主体的审美判断所赋予的。换句话说，美是主观的而非客观的，这是空灵纯净的心性同外在相应的物境发生契合的缘故。

这说明，在主观与客观的关系上，主体的心是能动的、第一性的，这是美和美感产生的根本原因。例如，在佛经中，经常有佛陀和菩萨凭着心性的禅定状态而幻化出无数美妙的景象和境界的描写。这就是贾瓦哈拉尔·尼赫鲁所说的，对于印度人来说，"美被认为是主观的而非客观的；它是属于精神的，虽然它也可以用美的可爱的形象或品质来表现"[②]。然而，无明的人们感觉到的现实物欲生活中的色、法、境之美，在佛教看来，不仅是虚幻的，而且是污染心灵的丑恶，必将导致业力和轮回。这说明，佛教的美的本质观同无明俗众的审美观

---

① [英]渥德尔．印度佛教史[M]．商务印书馆，1987：256－257．

② [印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁．印度的发现[M]．世界知识出版社，1956：262．

是相反的、对立的。

由于现实世界中事物的形体和人体的美是虚幻的，瞬时即逝的，美就必然转化为丑。《宝积经》中说："是身无常，无有决定，坏败之相，不得久住，终归磨灭。"[①]《维摩诘经·方便品》中说："是身无常，无强无力无坚，速朽之法，不可信也。是身如泡，不得久立。是身如焰，从渴爱生。是身如芭蕉，中无有坚。是身如幻，从颠倒起。是身如梦，为虚妄见。是身如影，从业缘现。是身如响，属诸因缘。是身如浮云，须臾变灭。是身如电，念念不住。是身无主，为如地。是身为空，离我我所。是身无知，如草木瓦砾。……是身不净，秽恶充满。是身为虚伪，虽假以澡浴衣食，必归磨灭。是身无定，为要当死。"[②]这里表现出佛教人体审美思想中的变化观念。

对于人体美向丑转化的必然性，佛经故事中有生动的说明。传说中拔耆国首都吠舍离城中有一位著名的妓女庵摩罗女（中文名又译为阿巴帕里长老尼），她在佛陀精神的感召下当了佛门的比丘尼。在上座部三藏《长老尼颂》中保存着她创作的一首诗，其中的一段是：

> 我的头发起波浪，乌黑之色像蜜蜂，
> 迨到老年，它像一蓬乱麻，真实的是这些话，一点不假！
> 润泽光滑，像磨光的贝壳，我的颈项，过去发亮，
> 如今年老，它完全毁了，枯萎了，这话当真，一点不假！
> 丰满圆滚，结实高耸，我的乳房，从前发亮，
> 到了年纪，像一场大旱，它干瘪了，下垂了，
> 这话确实，一点不假！
> 像两根象牙，我的大腿，从前发亮，
> 如今衰迈，变成两根枯竹杖，这话实在，一点不假！
> ……这个身躯，正是那样——已经破碎，成了苦难的家，
> 像一栋颓败的老住宅，粉灰不断下跌，这话是真，一点不假！[③]

这种对于昔日艳丽之美的感叹，是佛教对肉体美必然衰败变异的生动表

① 宝积经今译[M]. 中国社会科学出版社，1994：59.
② 维摩诘经今译[M]. 中国社会科学出版社，1994：114.
③ 长老偈·长老尼偈[M]. 邓殿臣译. 中国社会科学出版社，1997：282.

白,不禁令人想起罗丹创造的《老娼妇欧米哀尔》雕像所要表达的这种人生感叹。

同样,根据辩证逻辑推理,现实中的丑也可以在人的主观心性的作用下,化丑为美。这种美是超越物质形式的精神美,是主观移情的结果。对此,可以佛经《六度集经》中的丑王子月光的故事为证。在《地藏菩萨本愿经》中说:"若有女人,厌是丑陋,多疾病者。但于地藏菩萨像前,志心瞻礼,食顷之间,是人千万劫中,所受生身,相貌圆满。"①这就是说,只要虔诚礼拜地藏菩萨,只在一顿饭的时间内,她的身形相貌就会变得圆满端庄,美丽无比。这就是佛教鼓吹的:信仰的精神力量可以化丑为美。

三、佛教美学中美的形态范畴

佛教是从三个层次来看待美的状态的:其一是现实世界中美的事物和人,其二是个人心境之美,其三是佛境涅槃之美和西方佛国净土之美。这三个不同层次的美的判断标准是:越是纯净无欲的自由的心境越美,越是永恒的精神境界越美。这就是说,物色世界之美是最低层次的美,性灵之美是较高层次的美,涅槃境界是最高层次的美。性灵之美高于物质之美,涅槃境界之美较前二者之美更永恒。

现实美

现实中美的事物都是处于变化和不断消逝中的存在,它们又分为两种。一种是引起人的物欲之美,如人的肉体美和鲜花的美。它们取悦于人的五官(五触),给人的美感是五官的肉欲快感,因此这种美必然污染人的心灵,煽起人的情欲,使人更深地陷人物欲的缠缚之中。这种美是被排斥的。另一种是在形式上显现或象征纯净无染、淡泊自由的心境的美。这种美的物质形象当然也要触动五官,但是超越五官的欲望,引起精神的愉悦而产生美妙纯净的心境。《道行般若经·清净品》中说:"清净为极明,清净无有垢,清净无有瑕秽,清净无所有,清净于欲而无欲,清净于色而无色。"②纯洁的莲花、菩提树、纯净的水、幽静的林木,以及佛陀、菩萨的宁静淡泊的吉祥面容等,都是清净心境的象征或表现。人们面对这些审美对象,消解了欲望,除尽对物质形象的功利性想法,只领

---

① 胜鬘胜经今译[M]. 中国社会科学出版社,1994:184.

② 圆觉经今译[M]. 中国社会科学出版社,1994:332.

略它们契合清净空灵的美妙心境而产生的快感。

心境美

就个人性灵或心境之美而言,一种是指主观的精神状态。这是宁静无欲,不受物质缠缚,内心晶莹剔透,自由无拘的空灵境界。在这种精神境界之中,主体的心、客观的事物和环境都被忘却,主体精神虚空、空灵,自由自在随心运行而无障碍。这就是所谓"禅定"状态。另一种是在涅槃或禅定的状态中由精神幻化而生的美妙境界。如禅定中生出来的种种妙相:天上飘洒的花雨,清水池中的千朵宝莲花,天空中绚丽的光芒,幽静清洁的处所等。这种是"有余涅槃"的境界,是所谓"迁想妙得"的结果。妙得,也就是得妙,通过思维的幻化而创生出比现实世界(婆娑世界)更美的那些东西。例如,《道行般若经·难问品》中释提桓菩萨敬佩须菩提尊者的说法,心想:"我宁可化作香花,散到须菩提尊者的身上。"他果然这样做了。须菩提知道这是释提桓所为,就说:"这些花不是来自忉利天上。我曾见过这些花,散在我身上的这些花,是变化出来的。不是生自树上,它们是从心树中产生的。"①还有一种状态就是,当个人性灵或心境看破了物质世界"空"的本质之后,便放弃了对现实的物欲追求和享受。这时的心境处于平静无欲,闲散淡泊的状态。这就是无欲无滞的自由心境。这种心境之美就是后来禅宗所谓的"平常心"。

涅槃境界和佛国境界之美

在佛教看来,最美、大美、绝对美只存在于现实世界(婆娑世界)之外的彼岸的佛土世界,即佛国净界之中。这种佛土世界之美是超尘脱俗的美,是永恒不变的美,是理想中最高的美。在《华严经·华藏世界品》中就不厌其烦地逐个描述许多佛国净土,并精心编了一个一个由理想国所组成的庞大的宇宙模式。这种天外有天、境外有境的幻想,无意中接近了现代天体学的宇宙结构论。这些佛国净土总体上来说,都是把人间社会中最美、最纯净、最宝贵、最豪华的东西嫁接到理想王国之中,实际上是对现实世界之美的观念的曲折的表现。在净土宗的诸种经典中,详尽地描述了佛教理想的"乌托邦"世界中的一切美景:在阿弥陀佛的世界里,由于佛的无边功德,永远没有各种苦厄、灾难;没有恶趣、魔恼等的说法;没有高山大河,土地都由自然生成的七种宝物和黄金铺地,宽阔平整,没有极限,既微妙又神奇瑰丽,既清净又庄重严肃;都是宝树遍国,楼阁馆

① 圆觉经今译[M]. 中国社会科学出版社,1995:132-133.

舍极为豪华，池塘都是清净明澈之水，池底都是宝石金沙铺成，池中盛开着车轮般大的莲花；天空中不时飘洒曼陀罗花雨，空中回响着清畅悠扬的梵音，令人心驰神往；所有的众生都寿岁无量，容貌都非常美丽微妙，稀世罕有，全都具有三十二种大人相，他们的容貌之美都是一模一样的无差别相。这就是佛宣扬的理想的乌托邦镜界，绝对美的境界。

艺术美

艺术美是艺术家通过精神幻化而用物质构成的形象之美。艺术的美是主观的人同客观的物相互作用的结果，是人工创造的美。佛经中，佛僧对艺术美的产生已有明确的认识。佛僧把关于事物形成的“因缘论”用来解释艺术美的产生，从而阐发了富有卓见的美学观点。

在《长阿含经·弊宿经》中，迦叶在同婆罗门辩论时说：“诸有智者以譬喻得解，今当为汝引喻。昔有一国不闻贝声。时，有一人善能吹贝，往到彼国，入村中执贝三吹，然后置地。时，村人男女闻声惊动，皆就往问：‘此是何声，哀和清澈乃如是耶？’彼人指贝曰：‘此物声也。’时，彼村人以手触贝曰：‘汝可作声，汝可作声。’贝都不鸣。其主取贝三吹置地。时，村人言：‘向者美声非是贝力，有手，有口，有气吹之，然后乃鸣。’”①

在《道行般若经·昙无竭菩萨品》中，菩萨昙无竭对萨陀波伦菩萨说：“贤者明听，譬如箜篌不以一事成，有木有柱有弦，有人摇手鼓之，其音调好自在，欲作何等曲。贤者，欲知佛音声亦如是。……贤者，欲知佛音声，共合会是事乃得否耳。复次贤者，譬如工吹长箫师，其音调好与歌相入，箫者以竹为本，有人工吹，合会是事其声乃悲。……譬如佛般泥洹后有人作佛形像，人见佛形像无不跪拜供养者，其端正姝好，如佛无有异，人见莫不称叹，莫不持华香缯彩供养者，贤者呼佛神在像中耶？”萨陀波伦菩萨报言：“不在中。所以作佛像者，但欲使人得其福耳。不用一事成佛像，亦不用二事成，有金有黠人，若有见佛时人，佛般泥洹后念佛，故作像，欲使世间人供养得其福。”……昙无竭报言：“如贤者所说，成佛身亦如是，不用一事，亦不用二事，用数千万事，有菩萨之行，有本索佛，时人若有常见佛作功德，用是故成佛身，智慧变化飞行，及成诸相好，成佛如是。……贤者复听，譬如画师，有壁有彩有工师有笔，合会是事乃成画人。……譬如幻师化作一人，端正姝好，……幻人不有一事二事成，有幻祝，有聚会人，随

① 糜文开．印度文学历代名著选（上）［C］．台湾东大图书公司，1981：139．

人所喜各化现,中有黠者,同知是为化人作,是现化,无所从来,去亦无所至,知之本空化所作,黠者恭敬作礼不著。”①

上述的引文中包含三个方面的思想。

第一,美和美感都是主观与客观相互作用的结果,是两者和合而成的因缘。

从佛教哲学角度来说,万物都是由诸种因缘(要素或契机)和合而成,任何事物都没有自身原初的固有的本质。因此,任何单一的因素、条件都不能体现事物的本质或真相、真理。事物的真相或真理只存在于诸因素的和合生成之中,即存在于诸因素的“因缘”之中,存在于相互关系(联系)之中,或者说存在于多种因素的“结构”之中。诸种因素共生的结果或性质就否定了具体事物单一的本质,所以,佛教认为,物质、事物(法)没有自己固有的本性,这叫做“法无我”,就是“空”。这就是佛教哲学著名的“空论”或“因缘说”。

这一观点很接近20世纪现代物理学的物质结构理论。佛教僧众以“因缘说”来解释美和审美时,往往就采取近诸取譬的方式,以人吹贝而产生美妙声音的故事加以说明:美的事物或美妙声音的产生,既有主观的人为的因素,也有客观的物的因素,主观同客观相互作用,和合而成。当然,主观因素是起主导和决定作用的。单纯的客观的因素(如贝壳)不能构成美,不能天然地成为美。它之所以为美,是人赋予它的(人吹贝而发出美妙之音)。这说明,美存在于多种因素的相互作用之中,而生成美的决定因素在于人。例如,人吹贝就产生出美妙清澈的声音,“向美声中非是贝力”,关键在于“有手,有口,有气吹之”。印度佛经《长阿含经·弊宿经》中的这个观点在一千余年之后中国宋代苏轼的《琴诗》诗中得到回响。

可见,不同时代、不同国度的人都认为美妙的音乐产生于主体同客观事物的相互作用中,而根本的决定的因素在于精神的主体。佛教关于美的产生的思想,同印度传统审美思想所认为的“美产生于主观的判断和创造”是有一定的差别的,因为它更强调主观和客观之间的因缘和合。

佛教关于美的思想闪烁着思维的睿智,“美在于主观和客观之间的因缘和合之中”的观点对于现代美学研究具有深刻的启示。在美学上,单纯地谈“美在客观”不仅是错误的,而且毫无实践意义。同样,单纯地谈“美产生于人的主观判断”也是不符合辩证思维的、片面的,其错误性质同“客观论”如出一辙。

① 圆觉经今译[M]. 中国社会科学出版社,1995:438-440.

因为,美不能离开美感而独立;美感不能离开客观存在而发生。正确的看法似乎是“美是主客观统一的结果”。这一命题是由朱光潜提出来的。有趣的是,朱光潜也是引用了苏轼的《琴诗》诗来阐发自己的观点。

20 世纪中后期的结构主义哲学的基本思想也有助于我们对佛教这一美学思想的“合理内核”的挖掘。结构主义哲学所表达的是关于世界存在状况的特殊看法。结构主义作为一种思维方式,特别关注事物之间存在的“结构”关系并描述这种关系。结构主义在探索人的感知的本质方面有所突破。结构主义认为,世界不是由独立存在的客体构成,尽管这些客体所具有的物理性特征和空间性轮廓都是十分清晰的存在,但是,它们不是世界存在的真实情况,仅仅是存在而已。结构主义认为,“任何感觉到的感觉方式都可以表明是包含了一种固有的偏见,它极大地影响着感觉到的东西。因此,对个别实体的完全客观的感觉是不可能的:任何观察者必定从他的观察中创造出某种东西。因此,观察者和被观察对象之间的关系就显得至关重要。这种(关系)成了唯一(能)被观察到的东西。它成了现实本身的材料。况且,这里所涉及的原则必须将开发整个现实。因此可以说,事物的真正本质不在于事物本身,而在于我们在各种事物之间构造,然后又在它们之间感觉到的那种关系。这种新的观念,即世界是由各种关系而不是由事物构成的观念,就成为可以确切地称为‘结构主义者’的那种思维方式的第一条原则。简言之,这条原则认为,在任何既定情境里,一种因素的本质就其本身而言是没有意义的,它的意义事实上由它和既定情境的其他因素之间的关系所决定。总之,任何实体或经验的完整意义除非它被结合到结构(它是其中组成部分)中去,否则便不能被人们感觉到”①。

如果运用结构主义这种观念,来看待佛教关于美是主体和客体两方面的因缘和合生成的命题,就会获得非常有益的启示:美和美感都是一种关系的概念,美的对象和人的美感都是由主观的知觉和同客观事物相互作用之后,所产生的一种肯定性的情感关系,或者说情感结构。这就克服了西方美学史上过去解说“美的本质”那种片面性、狭隘性和局限性。

第二,艺术形象是对现实的模仿。

佛教美学认为,艺术形象的创造不仅是因缘和合而成,而且也是对现实形象的模仿,因此佛像具有实体性和真实性。

---

① [英]特伦斯·霍克斯. 结构主义和符号学[M]. 上海译文出版社,1987:8-9.

许多佛经都论述到，制造佛像一方面是依靠多种物质材料和合而成，另一方面是必须有聪明灵巧的匠人，只有主观的人与客观的物质材料巧妙结合，才能制造出好的佛像。此外，古代的佛教徒受巫术思想的深刻影响，他们都相信影像即实体，神像同实体等同。

佛教美学同样认为，“敬像如敬佛，则法身应矣”。就是相信神像具有同实体一样的功能。佛教信众相信神像具有同神一样的神力和功能。正是因为这种巫术的狂热信仰和急功近利的宗教目的，信众们才以极大的热忱不断地造像，以至在有些时代，佛教的造像艺术几乎淹没了其他艺术创造。这一点正好启示人们去发现宗教艺术同日常艺术的根本区别。

费尔巴哈曾经非常深刻地指出，日常艺术与宗教艺术的根本区别，就在于日常艺术的形象是“以假当真”的形象，即欣赏者和创造者有一个相互的默契或者说是约定的“假设”，艺术形象都是生活中实体形象的虚幻的、象征性的替代品。而宗教艺术的形象则被看做是如同真实的实体一样的东西，这就是“假即是真”。“不错，宗教是诗，但是有一点与诗、与一般艺术不同，便是：艺术认识它的制造品的本来面目，认识这些正是艺术制造品而不是别的东西；宗教则不然，宗教认为它幻想出来的东西乃是实实在在的东西。艺术并不要求我将这幅画看做实在的东西不可，这幅肖像画看做实在的人；但宗教则非要我将这幅画看做实在的东西不可。纯粹的艺术感，看见古代神像，只当做看见一件艺术作品而已；但异教徒的宗教直感则把这件艺术作品、这个神像看做神本身，看做实在的、活的实体，他们服侍它就像服侍他们所敬所爱的一个活人一样。”[①]总之，我们现代人所看到的佛像艺术品往往只注意其审美特征，而古代的佛教信众则把它看做佛陀的真身、实体。它所激发的是同样狂热的情感，但一个是审美的情感，一个则是宗教的情感。

在佛像创造过程中，艺术家几乎是以巫术师的方式创作，整个过程好似巫术活动，充满神秘气氛和宗教激情。按佛经《经轨》所述，佛教对造像的艺术家有诸种严格的要求：“其画匠之人，诸相端好，性善真正而信具五根。”绘画前“先以香水于泥地坛，唤一二三好巧画师，日日洒浴，为其画师受八戒斋，咒师之身亦日日洒浴，作印护身，亦为画师作印护身，咒师与画师两俱不得犯戒破斋，不吃五辛酒肉之物，于所作坛之中央着帐，以种种音乐供养阿弥陀佛。其画

① 费尔巴哈哲学著作选集：下卷[M]. 三联书店，1962：684－685.

师着白衣服，用种种彩色，以熏陆安悉香和之，不得用皮胶，画师坐坛外面向西，咒师面向东。咒师之前着一香炉，烧种种香，及散诸华，夜燃灯。”在画家作画过程中，咒师不停念诵陀罗尼经①。人们面对印度和东南亚崇山峻岭和平原大漠中无数的、规模巨大的佛教艺术遗迹，便可充分领略当年佛教信众和艺术家那种如醉如狂的情感浪潮。

第三，艺术形象具有意象性和理想化的特点。

印度传统审美思维中的意象性，在佛教艺术创造中得到更充分的发展。这主要表现在创造艺术形象时把美丑特点加以集中的表达和充分的夸张。由此造成的审美效果，就是美的对象具有无以复加的美，丑的对象则是丑恶至极。例如，在佛陀的形象塑造上，无论是文学创作还是造型艺术都赋予它以一切美的特征和善良的品性。在造型艺术中，就集中表现佛陀所谓的“三十二美相，八十种好（即美——作者注）”：头顶上的肉髻使其不现头顶（秃顶）；不现鼻孔；眉如初月细长清晰；耳大下垂丰满；身躯坚实如神；行走时脚离地四寸而有脚迹；脚趾如赤铜色；手指纤细柔软润泽；手指、脚趾之间有薄蹼联系；手掌脚掌皆有万字符号；仪态大方容貌端庄；表情静穆心境空灵；总之，佛陀相貌所显现的生命之美和深沉的精神，充分体现了印度当时的人体美观念，令一切众生见之无不惊叹。在文学描写中，则以一切美的自然事物来象征佛陀的容貌：面如莲花，臂如洁藕，身如雄狮，眼如明月等。在造型艺术中，还把佛陀的形象塑造得特别高大，以体积的巨大来显示佛陀超人的伟大。据玄奘所见，有的石雕佛像高达一丈八尺，摩揭陀的佛像高达三丈。佛陀居住的自然环境和精舍也都以最美的自然景象来加以描写和表现。后期的佛教艺术在意象创造上更有大胆的发展，乃至多手观音、光环等各种神奇美妙景象都进入佛教艺术的殿堂。

第七节 印度古典主义美学范畴

一、古典主义美学思想形成的文化艺术背景

古典主义美学思想的宗教哲学基础，是由婆罗门教发展而来的印度教正统派哲学。公元3—4世纪，是正统的婆罗门教在理论上大发展的时期，出现了数论、瑜伽派、胜论、正理论、吠檀多派、弥曼差派及文法学法归等正统派宗教哲

---

① 戴蕃豫．佛教美术史·印度篇[M]．华北居士林佛画研究会，1943：276.

学。这些派别尽管在理论上存在抵牾和差异，但都信奉、维护吠陀经典以来的婆罗门经典的权威。这种经过系统的理论改造的婆罗门教被称为印度教。印度教是印度文化的核心部分，是印度文化的典型体现。印度古典美学思想和艺术创造，正是印度教哲学思想在审美和艺术方面的表现。印度教对古典主义美学思想的影响主要表现在思维方式和基本观点上。如多神基础上的主神崇拜决定了古典造型艺术的众神形象；“万物有情观”制约下的“审美同情观”对“情味”理论的影响；弥曼差派的“声常住论”和文法学派的“声音学”“韵律学”及“斯波塔论”对著名的“韵论”美学思想的影响；轮回业报观念对主体先天具有的审美思维能力的“潜留说”和“回忆说”理论的影响等，都同印度教思维方式和基本观念有着千丝万缕的联系。

笈多王朝时期兴起的古典艺术和美学思想，同此前的印度艺术，尤其是佛教艺术的艺术表现有着明显的联系。后期佛教造型艺术表现出来的雕缋满眼、错彩镂金的时代审美趣味，直接导致古典主义时期著名的“庄严论”诗歌美学理论的出现。

同艺术创作实践相比，美学和艺术理论的形成总是迟到的。印度古代戏剧艺术经过若干世纪的发展已相当成熟，这为古典主义时期戏剧美学著作《舞论》的出现，提供了理论总结的契机。《舞论》中总结的“情味”美学思想就此成为延绵后世的经典美学理论。此外，远古以来的象征性思维方式到古典主义时期已成为人们的思维定式和习惯，象征和暗喻的表现手法成为文学创作的自觉，加之古典主义时期语言学的研究取得了长足进展，诸宗教派别对声音学、语义学、词源学都有细致、烦琐的研究，并往往对语音、语义加以宗教上的附会和解释，这就为诗学理论中的“韵论”美学思想打下了坚实的基础。

从《奥义书》开始的对人的心理状态的研究和阐释，在印度教各派哲学中有了深化和发展。印度教哲学对主体审美心理结构，对美共同认可的普遍的审美心理定式，对审美情感的传达和接受过程等，都以“灵魂轮回观”来加以解释并形成印度独特的审美心理学理论。

古典主义时期是印度美学思想的成型期或完成期。戏剧美学著作、诗学著作、绘画和雕塑理论的大量涌现，以及对美学基本问题的持续不断的系统研究，审美范畴体系的基本形成等，都说明印度美学理论已经定型和成熟。

从古典主义美学思想的发展历程看，它经历了从注重表现审美情感到追求形式美，再到讲究形式与内容的统一，进而发展为强调艺术美特征的过程。这

一过程是以婆罗多的戏剧美学著作《舞论》，婆摩诃、檀丁、伐摩那、楼陀罗吒等人的《庄严论》，檀丁、伐摩那的《风格论》，新护、楼陀罗跋吒、毗首那他的《味论》，欢增、曼摩吒、鲁耶迦的《韵论》、恭多迦的《曲语论》和安主的《合适论》等诗学理论为代表的。但是，对形式美的注重和偏爱是古典主义美学思潮的突出特点。

二、古典主义美学范畴体系

在古典主义时期（约公元4—7世纪），印度审美范畴体系已基本形成。此前各派美学理论都采用较固定的范畴及概念的方式来集中表达不同系统的美学观念，并围绕一个核心范畴展开本系列的美学概念。各家提出的核心范畴不同，因此形成了不同的范畴系列。正是在各家的不同侧重之中，较全面地表述了各方面的美学思想，形成了总的美学范畴体系。就艺术类型而言，有戏剧美学、诗学、雕塑、绘画等范畴系列；就涉及的美学问题而言，有关美的本体、人类先天的共同的审美心理结构、共同美及共同美感、审美主体和创作主体、美感、自然情感和艺术情感、想象、审美心理距离、形式美、艺术美的传达和欣赏者美的再创造等范畴系列。

古典主义美学范畴体系的逻辑关系如下：

梵→梵所创造的人类共同的审美心理结构→艺术家、欣赏者及个人先天美感心理机制→美→自然美→艺术美→艺术家→天才→想象→情感→技巧→艺术作品（连接创作者和欣赏者的纽带）→庄严→风格→味论→韵论→曲语论→合适→和谐→静（禅定、梵我一如）。

整个印度美学思想体系是追求象征和暗示意义的超验思想体系。这里，把这一体系的重要范畴加以介绍。

梵创造艺术

印度美学范畴体系的逻辑起点是梵。这是因为早期的婆罗门教和后来的印度教都把梵看做宇宙的创造者。它不仅是万物发生和存在的终极原因，而且也是各门艺术的创始者，人类共同审美心理结构、个人先天美感机制的建构者。对此，《弥勒奥义书》中有明确的回答："由彼（梵）而生群有，月，星，宿，年等。由此等乃更生世界万物：凡世间可见之美丑者，皆由此等而起。"①

① 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社，1995：463.

梵是在什么心态下创造世界的呢?《薄伽梵歌》第三章说,神的创造活动是既无动机又无目标的自由游戏或玩耍。编撰于公元3—5世纪的吠檀多派哲学著作《梵经》就声称:世界是由自在天或神创造出来的,神也就是梵天,它既是动力因也是质料因。神因为游戏而创造了世界和一切。从梵天自身中生出统觉,从统觉生出自我意识,从自我意识生出五粗大原素,同时从自我意识生出五种细微要素以及十种器官。梵自身是现象世界显现的目的因。梵显现为世界纯然因为游戏[①]。印度佛教也有"游戏神通"的说法:大神游于神通,造化人物以自娱乐,故叫"游戏";"戏"又有自由自在之义,把自由无碍的精神状态叫"戏"。佛经《大智度论》第七说:"戏名自在,如狮子在鹿中自在无畏,故名为戏。"梵以游戏的态度创造宇宙万物,这就成为印度艺术宗教哲学中的"游戏说"。印度宗教哲学的"游戏说"强调精神创造出物质形式,主体在禅定状态中创造万物,因此创造活动就是自由无碍的、忘我的、无功利无目的的活动。这一思想与康德提出的"想象力的自由游戏"和席勒所说的"审美游戏"在基本思想上可谓异曲同工,并为印度艺术和美的创造理论定下了基调。印度各派宗教和艺术理论都以此为宗旨来展开自己的论述。正因此,印度思维习惯于把任何东西的创造和起源都加以神圣化,把一切艺术创造的技巧都归结于梵天。例如,大约成文于公元1—2世纪的《绘画的特点》一文中,论述了大地上第一幅画产生的神话,并说明创造者梵天本人创作第一幅画的用途。梵天对前来求教的国王说:"首先在世界上出现的是吠陀和祭祀。当建造了圣人的寺庙之后,才有了绘画的需要。因此应该把绘画看成是和吠陀一样的东西。我是第一个画了人的人,这样我就教人画画。后来,我给首先画出来的东西起了个名字,叫基德尔,也就是画。自此之后,如果人们按照它、根据我的方法塑造了什么,不管画的是何物,也不管根据什么理由来画,画出来的东西都应该称之为画(基德尔)。"[②]梵天还规定"其他艺术实际上都是从属于绘画的",并且制定了详细的比例和规则。[③]

再如,印度的声音学或音乐被认为是起源于梵所创造的"斯波塔"(宇宙之声)。弥曼差派主张的"声常住论"对声音背后的永恒实体、语言的性质及语义特点的探讨,对以后欢增提出的"韵论"美学思想有重大的影响。婆罗多在《舞

① 黄心川. 印度哲学史[M]. 商务印书馆,1989:423.

② [苏]古贝尔,巴甫洛夫. 艺术大师论艺术:第1卷[M]. 刘惠民译. 文化艺术出版社,1987:17.

③ [苏]古贝尔,巴甫洛夫. 艺术大师论艺术:第1卷[M]. 刘惠民译. 文化艺术出版社,1987:18.

论》中说，大梵天创造了“那吒吠陀”（戏剧学）。檀丁在《诗镜》中说大梵天的女儿辩才天女（一说是其妻子）主宰文艺和语言，她赐予诗人以灵感和美妙的语言。王顶在《诗探》第三章中讲述了“诗原人”的神话：辩才天女希望得到儿子，在雪山上修炼苦行。梵天非常高兴，就为她创造了一个儿子——诗原人。辩才天女对儿子说：“音和义是你的身体，梵语是你的嘴，俗语是你的双臂，阿波布朗语是你的双股，毕舍遮语是你的双脚，混合语是你的胸脯。你有同一、清晰、甜蜜、崇高和壮丽的品质（诗德）。你的语言富有表现力，以味为灵魂，以韵律为汗毛，以问答、隐语等为游戏，以谐音等等为庄饰（庄严）。”后来，湿婆妻子把“文论新娘”许配给诗原人，并叫他俩居住在诗人心中。曼摩吒在《诗光》中按照胜论派哲学的观点说，大梵天创造了世界物质中极细微元素的“六味”，即甜、酸、苦、辣、咸、涩，由此人们有了味感，从而给著名的“情味”美学理论找到了神性依据。所以就美和艺术创造方面来说，梵是美和艺术创造的终极原因或逻辑起点。

就审美和美感来说，梵创造了人类共同的审美心理结构模式，赋予个体先天美感的能力。因此，人类才拥有共同的审美感受（感同身受），个体才有先天的辨别美丑的判断力，艺术家才能够通过艺术作品把自己的情感、思想传达给读者或欣赏者。艺术作品是沟通创造者和欣赏者的桥梁，也才能够引起主客体两方面强烈的同情和共鸣。

可见，印度美学思想都把梵作为审美和艺术创造的终极原因。在美学范畴体系中，梵也就是逻辑起点。

人类共同的审美心理结构

人类是否存在先天的共同的审美心理结构？这是美学史上一直在争议的问题。康德在《判断力批判》中指出，审美判断是一种单称判断。所谓“单称判断”，是指审美判断的对象都是单个的具体的感性对象。单称判断由于不具有普遍性而不同于逻辑判断。例如，“这朵玫瑰花是美的”，就是单称判断，即审美判断。逻辑判断则是具有普遍性的概念判断，如“玫瑰花一般来说是美的”，这就是逻辑判断。康德认为，审美判断所获得的审美快感应当具有普遍性：“一个宣称某一事物为美的判断，本质地包含着这种普遍性的要求。”[①]也就是说，审美判断要求人人认可，大家赞同。所以审美快感不同于生理快感，生理快

① ［德］康德．判断力批判：上卷［M］．商务印书馆，1964：51．

感因人而异,不可强求一致。例如,每个人的口味不同,不能将自己的感受非要别人认可、赞同。那么,面对单个的美的事物,又如何要求它具有人人认可和赞同的普遍性呢?康德提出“普遍赞同”的命题来说明。“在鉴赏判断里除了这不经概念媒介的愉快方面的普遍赞同以外,就不设定什么;这就是一个审美判断的可能性,能视为同时对于每个人都有效。……鉴赏判断只设想每个人的同意,照它所期望的常例来说,这不是以概念来确定,而是期待别人赞同。”①正因此康德得出结论:“美是那不凭借概念普遍令人愉快的”,即美是“没有概念的普遍性”②。正因为审美是通过对具体事物的单称判断而又包含着“普遍赞同”的普遍性,康德才把审美称之为“判断”。康德通过美是“没有概念的普遍性”的命题而把“鉴赏的二律背反”的现象揭示出来了:审美判断是单称判断,但这种单称判断又具有普遍性。这就是说,美是在个别、有限中包含着普遍性因素。“因此,审美判断的普遍性,不是客观的,而是主观的。客观的普遍性来自于概念,主观的普遍性则来自于‘普遍赞同’。但是,这一普遍的赞同又从何而来呢?在康德看来,这是因为‘人同此心,心同此理’,人们在主观上都具有共同的‘心意状态’,是美的普遍性的前提条件。由于具有共同的‘心意状态’,所以审美判断就具有‘普遍传达能力’。是美的东西,人人都觉得美;不是美的东西,人人都会觉得不美。”③在康德所谓的“普遍赞同”或共同的“心意状态”的命题背后,包含着这样一个基本思想:在普遍人性观念的制约下,人类无论在认识活动还是在审美活动中,都存在着共同的心理机制或心理结构,审美鉴赏能力是人类心灵共有的一种特殊的能力,这种能力更多地通过想象力表现出来,其主导因素是人类个体心理中的统觉,在审美领域内,统觉在对象的知觉表象上发生作用,形成“感同身受”的审美快感。康德美学思想的主观唯心主义在上述命题中充分体现出来,同印度宗教哲学美学思想的命题不谋而合,殊途同归。

不仅于此,西方现代各学派大都从共同人性出发,研究人类共同的心理机制,并寻找人类共同的心理结构模式或审美心理模式。例如,弗雷泽在《金枝》中发现的“社会无意识象征”、吉尔伯特·默里在《诗歌传统》中使用的“民族的记忆”术语,就是在文学上探索共同的审美意象的先例。这种“民族的记忆”和

---

① [德]康德. 判断力批判:上卷[M]. 商务印书馆,1964:53.
② [德]康德. 判断力批判:上卷[M]. 商务印书馆,1964:57.
③ 蒋孔阳. 德国古典美学[M]. 商务印书馆,1980:76.

“社会无意识象征”的心理学含义，被卡尔·荣格升华为“集体无意识”理论。所谓“集体无意识”，是指人类自原始社会以来世世代代普遍性的心理积累，它既不产生于人的天赋，也不是个人后天获得的，而是与生俱来的。这是一个保存在人类经验之中并不断重复的非个人意象的领域。集体无意识既属于人类（在意识层次之下），也属于个人，它具有“原型”或人类经验的基本模式和形式的含义。荣格不赞成弗洛伊德把文学创作看成是个人的幻觉或白日梦，不赞成他从个人心理学角度用治疗精神病人的精神分析法直接运用于解释文学。荣格用“集体无意识”解释文学，认为作品是一个“自主情结”，创作的过程并不完全受作者自觉意识的控制，而更多地受到积淀在无意识深处的心理经验的影响。这种心理经验就是“集体无意识”的见解。荣格的“集体无意识”启发、促成弗莱描述人类心灵深处先天情感倾向的“原型意象”，并形成完整的原型批评理论。

此外，还有格式塔心理学派关于人类大脑皮层中存在生理力的“场”论，现象学美学以哲学的“自我”为出发点，强调每个人以同样方式经验到的世界或“主体间”的世界等理论，都变相地承认存在着一个人类共同的审美心理结构或模式。

印度古典主义美学就是强调个人先天的审美心理机制，以及梵创造人类共同的审美心理结构或模式来展开美学系统的。

瓦萨纳（梵文为 Vasana）

印度古典美学非常强调“个人先天审美心理机制”（瓦萨纳）这一概念的作用。

“瓦萨纳”（Vasana）一词的原义是指经过香料熏制的布料上所存留的香味，或未经烧制的花瓶土坯上散发的泥土芬芳，以比喻事物中的原质所残留的气味、元素。在哲学论述中它转义为人的头脑中“潜在的记忆”或“潜在的印象”。古典瑜伽哲学认识论认为：记忆是过去的知觉、经验仍然没有变化的再现。个人在轮回转世中，过去的行为（业）常常在心的经验中留存着种种潜伏的印象或种子、元素，这种潜伏的印象或种子在一定的状况下将对现在、将来起着重要影响，即所谓的“熏习”。从审美角度看，个人先天审美心理机制既是对过去审美经验残留的记忆，又必然影响到现世的肉体和精神对美的敏锐感受。因此，任何个体都具有先天的审美条件和潜在的审美判断能力。10 世纪左右的文论家新护在《韵光注》中运用《瑜伽经》的观点指出：“正像人的欲望是永恒

的，这些心理潜印象也是没有起始的。即使它们处于不同的生命、地点和时间，依然持续不断。……按照轮回观念，每个人都经历了无数次转生。因此，每个人的心理意识中都积累了各种各样的潜印象，能对剧中的人物（包括神魔和动物）产生心理感应。"[①]新护还引用迦梨陀娑在《沙恭达罗》第五幕中的诗句来证明：

> 看到美丽的东西，听到甜蜜的乐声，
> 连幸福愉快的人也会忧心忡忡。
> 他心里现在回想到以前，没有想到的
> 前生的坚贞不渝的爱情。[②]

14 世纪美学家毗首那他（宇主）在《文镜》中指出，个人先天审美心理机制"既是对过去经验的最新回忆，也必然是今天的敏锐感觉。……它成了审美经验的先决条件"。[③] 所以艺术家在作品中"揭示的东西超出了自己在这个经验世界中所目睹的，因此他尽力去描述所揭示的东西也超出了自己在这个感性世界中所经验的"。[④]

帕德玛·苏蒂对这种"个人先天审美心理机制"解释说：它是"一种简单的感觉——能唤起遥远的反应，能激动我们的内心深处，并刺激过去的种种印象、感情和欲望"。[⑤] "毗首那他认为只有在前生和今世积累有心理潜印象的人才能品尝到味。如果'缺乏爱等等常情的潜印象'，则如同木石，'不能品尝到味'。那么，诗歌中罗摩和悉多的爱等等常情怎么会唤醒读者的爱等等常情呢？这是由于情由等等的普遍化作用。艺术作品中的情由等等具有普遍性，因而是超俗的。"[⑥]这是印度美学和艺术追求超验性、超现实性，强调审美判断的关键在于个体主观意识，肯定审美判断是一种超验的直觉判断等观念的心理学根源。

印度古典美学认为，神创的世界是完美的、和谐的。至于现实生活中存在

---

① 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：331.
② 沙恭达罗[M]．季羡林译．人民文学出版社，1959：94.
③ [印]帕德玛·苏蒂．印度美学理论[M]．中国人民大学出版社，1992：37－38.
④ [印]帕德玛·苏蒂．印度美学理论[M]．中国人民大学出版社，1992：47.
⑤ [印]帕德玛·苏蒂．印度美学理论[M]．中国人民大学出版社，1992：54.
⑥ 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：345.

着丑以及令人悲伤的东西，那是因为个体在不断的轮回中、在现实物欲的熏染下，扭曲了本来纯净的心灵而导致对现实事物价值判断和审美判断的失误。

有情众生所具有的"共同的审美心理结构"(Sadharanya)。梵文"Sadharanya"一词有感同身受、普遍赞同、同情的意思。在印度美学理论中此词相当于"共同美感"或"人同此心，心同此理"的共同的审美心理定式。印度思维强调本体真理观，总是力求寻找或描述普遍性本质的东西，对于人类心理活动、情感特征也都力求描述那共同的普遍的心理和情感，并把它们看做是超越经验世界的永恒不变的实体。印度民族很早就把人类感情区分为"恒常的感情"和"具体的变化着的感情"。恒常的不变的感情通过不同的情感状态而表现出来。这就是婆罗多仙人在《舞论》中总结的常情(固定的情)、不定情、随情(情态)、别情(情由)。

印度美学家对人类心理情感的解析方法，是借用传统哲学追寻原初的"存在"的那种解析方法进行的。婆罗多对情感和味的分类，后来的理论家对诗的本质因素(德)的论述，都是依据这种解析方法。早在《唱赞奥义书》中就有"一谛三相"(红、白、黑)的说法。耆那教也把宇宙的本体称之为"德"(guna，性质)。这些说法后来演变为数论关于实体(原初物质)的"三德"学说。所谓"德"，是本质属性、构成要素之意。数论认为，原初物质是由三种互相制衡的组成成分，即喜、忧、暗所组成，表现形式为照(照明)、造(活动)、缚(静止)。照、造、缚指物质的属性，喜、忧、暗是由三德分别引起的人们心理的不同感受。[①] 后来人们把"三德说"引入了社会伦理领域，或解释为快乐、痛苦、愚痴；或引申为道德品质。

喜德表现为：廉直、柔软、正直、清洁、谦让、智慧、忍耐、怜悯。

忧德表现为：憎恶、危害、怨恨、非难、顽迷、不安、不正直、欺瞒、束缚、杀戮。

暗德表现为：无智、暗愚、恐怖、悲惨、怠惰、不忠实、弛缓、睡眠。

佛教也把"三德"引申为贪、嗔、痴等。以后印度戏剧理论家把"三德"用在对戏剧情感和戏剧本质的研究中，诗学家又把"三德"引进诗歌创作领域，来说明诗的本质和情感表现的特征。例如檀丁就把"三德"发挥为维巴达诗歌的"十德"：紧密、显豁、同一、甜蜜、柔和、易解、高尚、壮丽、美好、暗喻等。"情味论"也是以"三德"的不同构成关系作为参照系演变而成的。数论主要研究事

---

① 黄心川．印度哲学史[M]．商务印书馆，1989：289－291．

物的结合、分散和转变。这一思维方式影响了"情味"美学理论的思维方法。

婆罗多把这种解析方法用于分析人类情感，就把情感区分为不变的固定的情——常情，变化的情——不定情，以及情态（随情），情由（别情）等四十九种情。

常 情

常情是指人类共有的基本感情。常情就是人类共同的审美心理结构中固有的、基本的八种情愫。婆罗多在《舞论》中，把常情统称为"情"。"情"是人类的天性，词源出于"存在"，即原本的存在。艺术就是表现情感的活动。艺术家把这种天性情感通过艺术手段表现出来，这种艺术情感作为动名词就有"使存在"的含义，"使"就是指艺术家使人类天性情感显现出来，使观众、欣赏者激发对天性情感的共鸣。正因为每个人心中残留着过去的审美经验和情感回忆这才能够敏锐地感受到艺术家激发出来的"常情"。观众和欣赏者强烈感受到、品尝到的这种普遍的、共同的情感，以及由共鸣带来的审美快感，印度美学称之为"味"或"情味"。可见，印度美学所强调的人类共同的审美心理结构，是沟通人与人之间、艺术家与欣赏者之间情感的桥梁，这一桥梁导致印度美学中的"同情说"理论。

同 情

对于"同情"，帕德玛·苏蒂是这样解释的："主体与客体间的这种对应性以及它们在欣赏那具有敏锐与敏感的两个大脑间的和谐状态。美既存在于欣赏者或创作者的大脑中，又存在于大自然中，这种存在表现在诗人美好思想的艺术中，被用作了媒介。同情产生于美的东西与欣赏者的敏感同在之时，并将主体与客体联系在一起。美的一部分属于主体，一部分则属于客体。美的东西只有在刺激主体经验到其中的审美快感时才是美的。这就意味着，美是以隐蔽的形式存在于欣赏者或创作者的大脑之中，并通过美的东西表现出来。"①这说明，有情众生共同的审美心理结构决定了共同美的存在，这是艺术家的情感表现所追求的目标。实现这一目标，也就是以艺术的方法实现"梵我同一"。

美

"美"范畴在古典主义时期是指"对每个人心灵都具有魅力的东西"。② 真

---

① [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社，1992：186.

② [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社，1992：79.

正的美无所不包，无人不爱。美就是幸福、吉祥、魅力和优美的意思。凡是能唤起人们这些美妙感情的东西，就可以判断为美；凡是符合人类先天的审美心理结构、人人都能感受到审美快感的东西就是美。所以，檀丁在《诗镜》中说："美好指一切世间所爱好的，因为它不超出世间事物（的范围）。"[①]这说明"美"的观念是建立在"普遍赞同""同情"的共同的审美心理结构和主体精神愉悦的审美快感之上的。美是对神所创造的世界的和谐完美性以及由此引起人们的美妙情感的显示。美存在于广阔的领域之中，就像梵无形地蕴藏在万物之中一样。总之，在万物的和谐美妙、圆融浑成的存在中都有美。在印度美学中，美是一个具有普遍性的逻辑概念，它需要转化为具体的形态来显现，就像梵要通过万物的和谐和它们运行的规律来显现一样。

自然美

自然美是印度古典美学的重要范畴，是梵所创世界之美的显现形态之一。自然事物之美在于显现梵的生命感和创造力，显现万物之间的和谐以及自身的合目的性和合规律性。因此自然美是梵性的显现。帕德玛·苏蒂指出："在迦梨陀娑的时代，任何诗人都具有用自然表现自己的巨大冲动。在诗人的大脑与自然之间，存在着某种不可分离的关系。自然被理解成为表现了神的品性，这种神的创造无处不在，是完整的。……自然表现了神性的一切——上苍那神性的和声、神性的节奏、神性的完美和神性的平衡。"[②]

所谓"自然天成"、天籁的美，就是这个意思。对于自然美来说，凡是不和谐的、不完美的、不合自身存在目的，以及不合自身种类质的规定性的东西就是丑。跋娑、马鸣和迦梨陀娑等人的自然美观具有代表意义。

跋娑在《雕塑剧》中认为："惟有自然才能美化人的身与心。即便树皮，一旦与悉多的肉体美相联，也能增加她的美。……生而有之的美甚至能美化衣着。这种美本身是自给自足的。……美的价值存在于它那生而有之的自然之中。……真正的美是完美无缺的和自给自足的，无需任何外在的东西去强化它，也没有任何不完整的东西能将它贬低为丑。"[③]

马鸣认为："人则美在其自然天成的气质上。""美无需外在的强加去增色，

① 古代印度文艺理论文选[M]. 金克木译. 人民文学出版社，1980：36.
② [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社，1992：191－192.
③ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社，1992：71.

而内在的意识及其潜能则可反映并产生出个性,并使其外在的气质富有魅力。"①

"在迦梨陀娑看来,美的经验不会单独出现在主体或客体之中,而只能出现在两者的合一之中。"②"主体为了自身的需要而融入客体之中,就像神仙夫妇之间的婚姻关系那样。"③

"美是对自然那神秘规律的表现,而这种规律如果没有美,便会永远是个不解之谜。自然的神秘规律是神性的——神性的和声、神性的节奏和完美无缺。这些和声与完美都进入了人类的生活。迦梨陀娑这个雪山神女的创造者选择了自然中的美来创造她。表现自然的神秘规律对于印度艺术家们来说,具有重大的艺术价值。……这种人类感情与自然反应间的同一性在印度思想体系中具有哲学的内涵。人们在自省之后,可以在无生命的自然中经验到具有人类价值的感情。"④

印度思维对于自然,一直持"万物同情观"。"有情众生"是佛教和《奥义书》称呼自然万物的共同语汇,这是从"万物有灵观""万物有生观"的"生命一体化"角度而言的。西方现代美学中所用的"万物有情"一词,产生于19世纪英国文学中⑤,研究者是从人对自然物的审美移情说的角度提出来的。

"在梵文文献中,自然与自然的景象与人的感情并驾齐驱。在描述人的感情时,诗人交织了自然中的一切方面,利用自然的一切方面和各种相似的景色,把它们综合起来去表现人的种种感情,这是极为普遍的创作方式。"⑥"对他来说,自然好像自己的挚友,是他内在性格中欢乐与悲伤的分享者。""自从吠陀时代开始,我们就一直在梵文文学中发现着万物有情特征,然而这种万物有情现象的精彩形式在迦梨陀娑的作品中比比皆是。万物有情的现象证明,离开了人类和自然,我们无法想象美。正是人类在赋予自然以人类感情的生命力后,将其从沉默不语的状态中解放了出来。在自然的存在中,没有人类的内在气质,便无美可言了。"⑦

---

① [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:113-114.
② [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:186.
③ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:187.
④ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:195-196.
⑤ [英]约翰·拉斯金. 现代画家:第3卷[M]. 兰登出版社,1856.
⑥ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:61.
⑦ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:189.

这说明,对于印度人来说,没有什么客观存在的自然美。他们认为,所谓自然美,就是人对自然界的审美判断,是人对自然事物的审美判断的结果。

艺术美

艺术美是印度古典美学中论证最多的课题。通过戏剧理论和诗学理论的阐述,形成了古典美学的艺术美学系统,从中可以引发出一系列范畴和命题。

艺术与现实

艺术对现实的审美关系。这是艺术美本质的根本问题。古典主义时期理论家继承了古代美学的传统,认为艺术是对现实的模仿,对此他们有明确的看法。

写作于公元1—2世纪的《绘画的特点》中借梵天的口说:"各个帝王和民众,正如你看到的,他们具有什么样的外貌,我就把它们再现成什么样子。"①婆罗多在《舞论》第一章中借梵天的口说:"我所创造的戏剧具有各种各样的感情,以各种各样的情况为内容,模仿人间的生活。……这戏剧将模仿七大洲。我所创造的这戏剧就是模仿。"②9世纪的理论家商古迦认为:"味是对被表演为罗摩等等角色的常情的模仿。正因为它是一种模仿,所以另外命名为'味'。"③

这清楚地说明,在艺术对现实的审美关系上,印度古典美学家们一致认为:艺术是对现实的模仿,艺术美是现实美的再现。值得指出的是,印度古典主义美学理论的"模仿说",同希腊以亚里士多德为代表的"模仿说"是言同而意殊,它同19世纪西方美学中以"镜子说"等反映论为基础的写实主义也不相同。

印度的"模仿说"倒是同柏拉图的"理式说"有相近之处。为什么说印度美学理论所谓的艺术模仿生活同古希腊的"模仿说"相去甚远呢?这要从印度思想的艺术目的论来看了:宇宙及世界万物都是梵的心意所造,都是梵的精神所幻化的存在物,而艺术则是对这些幻化物的模仿。艺术模仿现实的目的在于对梵的本质、梵的精神以及梵创造世界万物的方式的模仿。

帕德玛·苏蒂指出,印度"舞蹈的目的并非是为了展示身体,而身体只是被当做媒介,并可通过再造去表现印度的各种宗教的感情"④。"可以说,美存

---

① [苏]古贝尔,巴甫洛夫. 艺术大师论艺术:第1卷[M]. 刘惠民译. 文化艺术出版社,1987:18.

② 古代印度文学理论文选[M]. 金克木译. 人民文学出版社,1980:3.

③ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:323.

④ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:119.

在于对和谐的暗示之中。艺术家是在现实的宇宙中创作的,他竭力去达到另一个可能的世界。……可能的价值是通过现实事物那有限的价值才能暗示给他的。……永恒的可能性世界在迦梨陀娑的戏剧中有所暗示。……迦梨陀娑这位诗人的现实主义不是现象世界中的现实主义,而是价值论的现实主义。这种现实主义的基础是各个整体之间和部分与整体之间的完美关系。"①"印度艺术家的审美创造是产生于对宇宙人生本质的探索,想发现或表达绝对本质存在的事实。西方艺术家审美创造则更多地表现为人自身和现实经验物质世界的关心。"②

印度现代大诗人泰戈尔深受《奥义书》《薄伽梵歌》和佛教思想等传统思想的影响,他说:"把内心感受幻化为外部图景,把情绪感触孵化为语言符号,把短暂事物化成永恒记忆,以及把自己的心灵真实变成人类的真实感受,这就是文学事业。"③大自然"就是我诗歌创作的唯一主题——即在有限之中达到与无限结合的欢娱。"④"哈维尔在印度任职期满时写的两本书(《印度雕塑与绘画》和《印度艺术的理想》)中这样说过:'印度艺术并不把有意识地追求美本身当作有价值的事情去追求;其主要的气力总是花在实现某种观念和从有限走向无限的反应过程之中了。'……'艺术家的真正目的不是去把美从自然中分离出来,而是去揭示生活中的生活、现象中的本体、虚中的实和物质中的灵魂,而一旦这些得到了揭示,美便会揭示自身。因此,整个自然对我们来说都是美的,只要我们能够意识到其中的神性观念。"⑤

可见,印度古典美学的艺术创造的目的论是指向宇宙的终极者——梵,艺术美是梵性之美的表现。印度古典美学的艺术的目的论很接近黑格尔所说的"美是理念的感性显现",艺术是为了表达理念世界的真理,是为了认识理念世界的本质。与柏拉图和黑格尔不同的是,印度美学不仅要认识梵的真理,而且要在对梵的认识中,在模仿梵的幻化的创作方式中,达到"梵我同一"的终极目标。如果说,印度的雕塑、绘画等造型艺术重在对梵所创造的有情万物的形态上的模仿的话,那么,戏剧、诗歌则是重在对完美的人的行为和情感的模仿。这

① [印]帕德玛·苏蒂.印度美学理论[M].中国人民大学出版社,1992:170-171.
② [印]帕德玛·苏蒂.印度美学理论[M].中国人民大学出版社,1992:172.
③ 泰戈尔论文学[M].倪培耕等译.上海译文出版社,1988:18.
④ 泰戈尔论文学[M].倪培耕等译.上海译文出版社,1988:361.
⑤ [印]帕德玛·苏蒂.印度美学理论[M].中国人民大学出版社,1992:139-140.

就是古典戏剧学特别注重对人物的情态、不定情的模仿，古典诗学始终重视分析、探讨情、味的根本原因。这就是"情味"理论的艺术本体论的思维基础。

艺术情感

印度古典美学家在对戏剧、诗和造型艺术的审美特征的论述中，表达了对艺术特征的见解。婆罗多在《舞论》中说："戏剧就是显现天神们的，阿修罗（天神的敌人、魔鬼）们的，王者们的，居家人们的，梵仙们的事情。这种有乐有苦的人间本性，有了形体等表演，就称为戏剧。"①这里强调了戏剧的特征是通过人物的形体、动作来表现人类固有的多种情感。这就指明了艺术传达的间接性、形象性这一根本特征。

婆罗多还强调："以语言、形体、面色以及内心的表演，把诗人的心中的bhava（情）去 bhavaya（影响，感染）（对方），（所以）叫做 bhava（情）。"②从而指出艺术是用以情动人、以情传情的特殊方式获得审美效应的。这说明印度古典理论家们已把形象性和情感性看做艺术美的核心，是艺术美的特质。毗首那他总结说："诗是以味为灵魂的句子。"③千余年来，印度美学家始终围绕着情、味、韵来谈论艺术美，表明他们对艺术的情感特质的重视。

庄　严

"庄严"范畴是印度美学关于艺术形式的观念。艺术所创造的是美的"有韵味的形式"。印度古典美学在强调艺术表现梵的无限性，表达梵所创造的人类共同的审美心理结构和情感模式时，又特别注重形式美的创造，从古典主义时期开始，探讨形式美的著作连绵不绝地问世，达千余年之久，以致有的研究者把印度美学判断为形式主义的美学体系。这种看法不是没有根据的。笈多王朝时期兴起的古典主义艺术和美学思想，同此前的印度传统艺术，尤其是佛教艺术有着明显的联系。后期佛教造型艺术表现出来的雕缋满眼、错彩镂金的审美趣味，直接导致了古典主义著名的"庄严论"美学思潮的出现。

侨居印度的英国艺术史家查尔斯·法布里指出：印度艺术"大约到了公元700 年，矫饰主义明显地发展为一种巴洛克风格。在整个 8、9、10 世纪，这种风格风靡了印度全境，可能是这个国家所经历过的感受最强烈最深刻的表现形式。大约在公元 700 年至 1100 年期间，印度的巴洛克风格表现为惊人的、狂热

① 古代印度文艺理论文选[M]．金克木译．人民文学出版社，1980:4.
② 古代印度文艺理论文选[M]．金克木译．人民文学出版社，1980:17.
③ 古代印度文艺理论文选[M]．金克木译．人民文学出版社，1980:94.

的神庙建造时期。在这一时期,印度的天才似乎达到了其最伟大的顶点:成千上万艺术家创造了优美迷人和极为可爱的作品。对创作群像浮雕嵌板的爱好如此强烈,以至于某些神庙的墙壁上竟有近千个雕像。"[①]"到了900年,简朴的墙壁变成了茂密的装饰森林,到处都布满了花卉、漩涡和几何图案。男女众神的雕像几乎都消失在这种繁丽的装饰之中。"[②]正是在这种时代审美风气的呼唤下,一本专门探讨藻饰美学观念的著作《庄严论》应运而生。那些研究艺术形式美的著作也如雨后春笋般地涌现,形式主义美学几乎成为古典主义美学思潮的主流。古典美学家在装饰主义的时代潮流的推动下所提倡的"庄严"理论,就是推崇艺术形式美的明证。

"庄严"(alankara)一词的原意是装饰或修饰,汉译佛经译为"庄严",其意思是:"用善和美装饰国土或以功德装饰法身。"《佛说阿弥陀经》中有"功德庄严"之说。《华严经探玄记》(三)中解释说:"庄严有二义:一是具德义,二交饰义。"具德是具备德行或功德;"交"通"校",交饰即校饰、装饰。佛经中"庄严"一词用做装饰美化的意义极为普遍,如赞美佛像就是"重以璎珞,庄严其身",赞美庙宇则用"悬幡缯盖,庄严门户"等。

印度古典诗学家都把庄严看做创造诗歌之美的方法或是诗歌固有的特征。庄严是印度古典美学的一个重要范畴。

庄严有广义和狭义之分,广义是指形成诗歌之美的要素、产生情感魅力的情愫;狭义是指诗歌语言之美的修辞方式、方法、技巧。

婆摩诃在《诗庄严论》中说:诗"没有曲语,哪有庄严?"[③]"正如花匠懂得怎样制作优美的花环——选择芳香的奇葩,剔除常见的野花,知道这朵花缀在这里,那朵花缀在那里,从而鲜艳夺目,在写诗时,也应该精心安排词语。"[④]婆摩诃认为:"理想的语言庄严是音和义的曲折表达。"[⑤]

檀丁在《诗镜》中说:"形成诗美的因素被称作庄严。"[⑥]

伐摩那在《诗庄严经》中说:"诗可以通过庄严把握。庄严是美。"[⑦]伐摩那

---

① [法]查尔斯·法布里. 印度雕刻. 文化艺术出版社,1987:28.
② [法]查尔斯·法布里. 印度雕刻. 文化艺术出版社,1987:34.
③ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1987:263.
④ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:265.
⑤ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:257.
⑥ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:257.
⑦ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:257.

还说："诗是经过诗德和庄严装饰的音和义的结合。……庄严是曲折的表达方式。"①

欢增在《韵光》(Ⅱ.17 注疏)中说："庄严美化诗歌，正如外表的装饰美化人体。"②

这说明，诗美是以通过艺术形象的间接表达为特征的。反之，平铺直叙、如实描写而被修辞学家称之为"自性"的辞格，由于缺乏形象的曲折的表达而被否定。印度诗学家对诗的语言和修辞手法及如何避免平直的弊病等作了大量的、近乎烦琐的探索。

婆摩诃和檀丁把"庄严"的手法总结达39种之多，后来竟发展为115种，足见在形式美探讨上的细微和烦琐。黄宝生总结说："庄严论作为最早出现的梵语诗学体系，在自觉地探索文学的特性和语言艺术的奥秘方面起了先驱作用。庄严派对庄严和诗病作了深入细致的分析。与庄严论同时发展的风格论以及后来的味论和韵论都吸收了这方面的成果。"③

庄严论不仅对印度诗歌理论有重大的影响，而且对绘画艺术也有深刻的影响。

在古代的画论著作《绘画的特点》中，大梵天说："当你从我这里得到有关绘画的尺寸、有代表性的特点、比例、形式、装饰和美的知识的时候，你就会在一切技巧上成为一个有经验的人，你就会成为一个全面的和杰出的绘画行家。"④

在《绘画的特点》和《绘画的工艺学》中，有许多促成艺术形象更美的具体方法和规定。例如，塑造神的眼睛"要力求收到富有和幸福的效果"⑤。神的"脸应该是四方形的，轮廓清晰、完美，面容闪光、漂亮"⑥。塑造祭师"长、宽、高、粗，所有这一切都应该适度，让人看了感到匀称、雅观和完美"⑦。塑造妇女"都应该是标致的，年轻的和秀美的"⑧。

在古代的《绘画的工艺学》中还有这样具体的规定："雕像应该被涂上鲜艳

① 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993:260.
② 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993:381.
③ 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993:292－293.
④ [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:40.
⑤ [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:21.
⑥ [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:22.
⑦ [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:27.
⑧ [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:29.

的珊瑚色，要用各种各样的装饰品把它打扮起来。"①雕塑罗摩要使"他的全身都有各种各样的装饰品"；雕塑克利希那"要把克利希那的全身装饰得漂漂亮亮"；他两旁的"两个女神都应该打扮得华美秀丽"②。

这说明在古典主义美学家的思想中，诗歌中的修辞藻饰，造型艺术上的装饰美化，人体的修饰打扮等都是"庄严"，都在于使客观对象美化，成为美的对象。

"庄严"就是艺术中的装饰美，属于形式美范围。古典美学家提出达到庄严的具体方法：在造型艺术中就是运用装扮、藻饰、比例、彩绘、刻画神态及各种各样使形象更美丽夺目的手法；在诗歌创作中就要大量运用藻饰的语言和比喻、暗喻、夸张、曲折表达等方法，显现诗所独有的"味""韵"之美。在音乐方面，"庄严"的美学理念深深地影响了印度音乐。滑音、装饰音和装饰乐句的大量运用成为印度音乐的突出特点之一。在印度音乐中，装饰音始终伴随着旋律的发展，由滑音、装饰音、装饰乐句形成的音色几乎相当于西方复调音乐中的另一旋律，印度音乐几乎对每一个音符都加以装饰。

"庄严"（装饰）成为印度艺术的基本手法或传统风格的心理原因在于：首先，这是由原始思维的"完整性思维"定式支配下的理想化、扩充化的心理倾向所决定的，即把一切美好的东西、有价值的东西都叠加、累积在同一神圣的对象上，以表现这一对象的完美。其次，这是在力图突显对象的"超常的功能"的心理驱动下，从多方面去突显对象超常的功能、神力或美好的因素。这说明，在古典主义美学家的观念中，诗歌中的修辞藻饰，造型艺术上的装饰美化，人体的修饰打扮等都是"庄严"，在于使客观对象充分地美化，成为最美的对象。

曲　语

曲语是诗歌达到"庄严"的手法，是促成诗歌具有丰富的情韵之美的一种手法。印度古典美学家强调艺术有独特的表情达意的方式，这就是通过塑造有意味的艺术形象来间接、曲折地表达思想情感。在具体的手法上，古典美学家主张在诗中大量运用拟人、意象、隐语、夸张、暗示、象征的方法，以尽可能地达到含蓄，使形象饱含意蕴。这是印度传统思维所决定的。印度传统思维认为，大神是实际存在而不显露的，认识神的方式只能通过象征、暗示等方式借此而

---

① [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:51.
② [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987:53.

言彼,间接去领悟神的存在。这种思维是印度古典美学家通过象征、暗示等"曲语"手段去追求含蓄之美、情韵之美的内在原因。

正如婆摩诃在《诗庄严论》中说:"诗人应该努力通过这种、那种乃至一切曲语(即曲折的表达方式——译者注)显示意义;没有曲语,哪有庄严?"就拟人、意象而言,就是借自然形象和自然情感来表现人物的心境情绪。在迦梨陀娑的《云使》中就有这样的诗句:

信度河缺水瘦成发辫,
岸上树木枯叶飘零衬托出她苍白的形影。①

她由忧思而消瘦,侧身躺在独宿的床上,
像东方天际的只剩下一弯的纤纤月亮。②

尼文底耶河以随波喧闹的一行鸟为腰带,
露出了肚脐的旋涡,妖媚地扭扭摆摆;
你在路上遇见时就去饮一饮她的美味吧,
因为女人第一句情话就是弄风情的姿态。③

人们"在游戏、娱乐、集会中,或当众与知心商议,或为了迷惑他人,使用隐话"。例如:

我在这个花园里,看见一株蔓藤,
它长有五根枝条,各有一簇红花。④

这里蔓藤指女人的手臂,五根枝条隐指五个手指,红花隐指指甲。再如:

情人在人群中间,无法询问"我俩何时幽会?"

---

① 印度古诗选[M]. 金克木译. 湖南人民出版社,1984:140.
② 印度古诗选[M]. 金克木译. 湖南人民出版社,1984:154.
③ 印度古诗选[M]. 金克木译. 湖南人民出版社,1984:139-140.
④ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:297.

这女子见此情况，合上她手中摆弄的莲花。[1]

合上莲花的动作，暗示在夜晚幽会，因为莲花在夜间就闭合。古代印度语言学家发现词语有多种功能，即一般语词都有表示义和转示义，韵论美学家主张语词在这两种功能外，还有暗示功能，由此发现了暗示义。“他们认为诗的灵魂，或者说诗的最大魅力就在于这种不同于表示性和转示性的暗示性。……暗示义是诗的真正本质。”[2]凡是表现暗示义的诗就具有“韵”美。例如，

婆婆睡这里，我睡这里，趁白天你看仔细，
客人啊！夜里眼瞎，可别躺到我床上来。[3]

这里字面义是禁止，而暗含义是鼓励，女主人公勾引客人而有碍于婆婆在场，只能暗示自己的铺位。暗示的运用使诗句显得曲折隐约，意幽情长，富有韵味美。所以欢增把情韵视为诗的灵魂。

对夸张，婆摩诃定义为“超越日常经验”，檀丁定义为“超越日常限度”。夸张是指以新奇的比喻来加强情感力度和形象的印象。在《伐致呵利三百咏》中有：

衰老如牝虎伫立狰狞，
疾病如仇敌袭击此身。[4]

吹散头发，强闭双眼，猛掣衣衫，
使人身毛直竖，显露身形抖颤，
一再伤损朱唇，引起声声气喘，
寒季风此时往往与情人一般。[5]

---

① 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：298.
② 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：352.
③ 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：353.
④ 伐致呵利三百咏[M]．金克木译．人民文学出版社，1982：95.
⑤ 伐致呵利三百咏[M]．金克木译．人民文学出版社，1982：64.

再如：

> 创造主创造的空间过于狭小，
> 没有预见你的乳房如此膨胀。①

> 这些火焰名叫金苏迦(花树)，它们蹿上树顶，
> 仿佛俯瞰林中燃烧和未燃烧的树木。②

在印度古典舞谱中，有大量的形体和手势语汇，每一种手势、形体动作、眼神都有确定的含义。这就是通过舞蹈的形体语汇进行暗示和象征，借以表现人物的思想情感。根据《舞论》的归纳，"表现不同的感情可用七种不同的眉毛动作和九种不同的颈部动作。手势能够表现山峰、江河、海浪、风、黎明、黑暗、月日星辰以及人的喜怒哀乐等意思。每一个手势都是一种象征性语言，并有一定的名称"③。

曲语要求用形象性、间接性、装饰性来表情达意，这是印度古典美学所要求的独特的传达方式，也是印度古典美学的理想。这种暗示、象征的艺术传达方式以及所追求的含蓄曲折的审美意味和所获得的情韵之美，是印度艺术美的重要特征。这一特征至今依然深刻制约着印度的审美思想和艺术创作。曲语也就成为印度艺术美范畴体系中的重要范畴。

艺术家

在印度古典主义美学家的思想中，艺术家的地位是神圣的。这与柏拉图对艺术家的态度迥然不同。柏拉图认为艺术家"创造的是虚幻的影子世界"，"与真理隔着三层"，所以主张把艺术家从"理想国"驱逐出去。印度思想却认为，艺术家的才能是神授予的，其创作是受神的启示，表达的是神的真理，因此，艺术家的地位是崇高的，他们的声名将永垂不朽。

婆罗多在《舞论》第一章中借梵天之口说："这戏剧将[导向]正法，[导向]荣誉，[导致]长寿，有益[于人]，增长智慧，教训世人。……在这戏剧中，集中

① 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：306.
② 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993：271.
③ 郭书兰．印度古典舞蹈[J]．南亚研究，1981(3、4期合刊).

了一切学科[理论]。[一切]工巧,各种行为。因此我创造了它。"①

婆摩诃在《诗庄严论》第一章中说:"那些优秀作家即使已经升入天国,他们的完美无瑕的作品依然存在。……因此,智者如果盼望自己的名声与坚实的大地共存,他就应该努力掌握诗的要义。"②

檀丁在《诗镜》中说:"如果不是称之为词的光芒始终照耀,这三界将完全陷入盲目的黑暗。……先古帝王的光辉形象映入了语言镜子,即使他们已经不复存在,映像也不湮灭。"③

他们的看法同中国古代的"立德不朽、立功不朽、立言不朽"的"三不朽"理论和曹丕在《典论·论文》中所说的"盖文章,经国之大业,不朽之盛事"等含义颇相似。印度美学发展到公元9—10世纪时出现了王顶专论诗歌创作主体的《诗探》(诗人学)及其他类似的著作。从印度美学家对"艺术家"的论述中,引出了与艺术创造主体相关的范畴系列:天才、情感、想象、技巧。

天　才

印度美学家都认为天才是与生俱来的艺术创造才能。从婆摩诃到王顶的各位理论家,都以不同的方式强调天才是诗人最本质的特征。这种才能的获得,一方面是神授或神启,另一方面是前世功德(行业)的果报。

檀丁在《诗镜》中说:"天生的才能、丰富的和纯洁的学问、不倦的应用,[这些就是]诗的财富的来源。……尽管没有前世修来的与德行有关的惊人才能,[只要]由学习和努力侍奉语言(之神,她)就一定能赐予若干恩惠。……因此,须得[诗]名者应当经常不倦地勤劳地侍奉辩才天女。"④

王顶在《诗探》中说:"能力是才能和学问的创造者。"这两人的论述都包含了神授、果报这两方面的意思。就诗创神授、神启而言,王顶在区分诗人的十种形态时由低到高地排列了才能的级别,最高级的三种是:"第八,入魔诗人,受祷词、咒语等等影响,在入魔状态下创作作品;第九,无间诗人,听凭自己意愿(冥想、想象),言词接连不断;第十,移神诗人,具有咒力,将语言女神移入少男少女心中。"⑤这就是强调诗创神授、神启的意思。

① 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社,1980:3.
② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:258.
③ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:295.
④ 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社,1980:39.
⑤ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:417.

就前世行业的果报而言，曼摩吒在《诗光》中说："'能力'是诗的种子，是特殊的'行'（行业）。没有这个，不可作诗；作了也会成为笑柄。"[①]这是指"过去的种种价值在诗人的头脑中和现在的创作中，留下了难忘的印象并产生了完整的意识。……他由于自己的文化背景，又不会丧失对过去及其创造力和鉴赏力的总体看法"[②]。所以王顶说"能力是才能和学问的创造者"，并把才能分为创作才能和批评才能，创作才能中又分为天生的、获得的和学来的。天生的是天赋，获得的是神启、神授，学来的是后天的刻苦实践。可见，印度美学所说的"天才"同西方美学所强调的个人的素质、禀赋是不同的，它更注重前世的审美经验留下的印痕，更强调神授、神启、感应等宗教神秘主义的因素。正因为这样，诗人的创作可以人与神通，以有限传达无限，并达到人神合一、梵我一如的境界，诗人就像宗教巫术中的祭师一样。

情　感

艺术家是各种激情的拥有者和表达者。但是印度美学思想认为，艺术家所表达的情感不同于普通人日常生活中的情感，而是人类共有的先天的美的情感，即"常情"（固定的情）。

毗首那他在《文镜》中指出，在日常生活中，人的喜怒哀乐与世俗利益相联系。在艺术世界中，人的喜怒哀乐则与世俗利益相脱离，艺术情感是超越世俗的、无功利的情感。所以，悲、厌、惧等常情在日常生活中是痛苦的、不愉快的，而艺术中表现的悲悯、厌恶和恐怖情味则是令人愉快的、美好的。因此，艺术家把前生今世积淀的心理印象和情感加以普遍化的提升并表达出来，借以唤起公众的常情，引起共鸣和同情。这种由艺术家传达并能够唤起欣赏者心中的"情"就是"味"。所以欣赏者在艺术作品中品尝情味，也就是欣赏者品尝潜在于自己内心中深埋着的"常情的潜印象"。这是艺术独具的情感功能，也是艺术作品具有强烈感染力的心理原因。因此，印度美学极重视欣赏者要拥有审美的敏感和条件，把能够鉴赏艺术美的人称为"智者"，即真正洞察诗的精髓和奥秘的人。这充分说明，情感，尤其是常情，是联系艺术家和欣赏者的纽带，是艺术家和艺术创造不可缺少的重要因素。

想　象

印度美学家普遍认为，天才主要指诗人特有的创作想象力。他们对想象力

① 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社，1980：80.

② [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社，1992：53.

的范畴内涵有几方面的阐释。

首先,是对前世的回忆、记忆。想象需要一定的思维材料,但印度美学中的想象所要求的思维材料不同于我们现代思维所指的感觉经验材料,而是过去、现在的心理印象及神启的形象材料。所以他们特别强调艺术家对前生的回忆,对前生经验的记忆功能。

王顶认为,人的智力可分为三种:记忆——过去传承下来的或前世记忆中的印象;思想——对现世现象的思考能力;智慧——般若、聪慧,能预料未来的事情。这三种智力是诗人必备的思维能力。

印度美学家特别强调对过去、往世人生经验和印象的回忆,认为那是艺术创造的最初来源,因为诗人在回忆中倾听到内心苏醒了的遥远的过去的共鸣。这同柏拉图所谓的"灵魂回忆说"颇为相似。

其次,创作中的想象方式就是禅定(三昧、三摩地),即陷入深深的沉思、冥想之中。在印度,禅定是各种宗教派别共有的思维方法,它有两个功能:第一,"它使诗人或艺术家变得更加敏感。……艺术家的眼睛通过他全神贯注产生出的灵光而着重于现在,能看到更多隐蔽的细节,并辨出更加微妙的层次";第二,在禅定中,艺术家"审美静思的宇宙于是变得更加丰富和强大。……艺术家的静思状态产生出内心共鸣不断增加的第二效果。……每个人只要倾听自己的共鸣声,便能发现数不胜数并转瞬即逝的联想,而这些联想要比那种固定的词语富于独创性得多。……我们处在极强的心理分析的控制和朦胧的幻觉、解释与象征的王国之中"①。

禅定是梵的思维方式。禅定并非不思不想,而是专心致志、心无旁骛的深刻思维状态。禅定本质上是创造性思维,是创造的始因,梵正是在禅定中凭意念自由无拘地创造出大千世界芸芸众生的。同样,佛经《维摩诘经》中维摩诘在禅定中所显示的幻化世界和众多物象也是如此。檀丁在《诗镜》中,在谈到十种诗德时就论及"三昧"诗德,即诗的创新性。印度美学家普遍认为,艺术思维同禅定一样,是创造性思维,可以幻化出不可言述的美妙景象。

中国古代的刘勰在《文心雕龙·神思》中也强调"陶钧文思,贵在虚静",道理也是一样的。

再次,想象的思维材料可以是日常经验世界的材料,也可以是把自然事物

---

① [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:54.

加以超验的自由无碍的重新组合。檀丁说，三昧是“不超越人世界限，一种事物的性质安置在另一事物上”。这是利用日常经验材料加以重新组合，在于使熟悉的对象陌生化，产生新奇感。如“夜莲闭上，日莲张开”，这是把莲花比喻为人的眼睛。但印度思维更喜爱以超验的、超现实的方式全新地构建事物。这就需要大量运用拟人、比喻、暗喻等方式，以自然形态之美同人的感情达到共鸣。更主要的是，印度想象那自由无拘的创造性，表现在利用自然材料任意组合超现实的形象，如三眼四脸湿婆、人面兽身等。这种超现实的、超验的任意组合，使得想象同原始思维的想象非常相似。

技　巧

印度古典美学家都认为艺术家成功的因素是天才、学问和实践。其中实践主要是指学习创作技巧。《绘画的特点》中说，要成为“一个全面的和杰出的绘画行家”，就要从梵天那里“得到有关绘画的尺寸、有代表性的特点、比例、形式、装饰和美的知识”[①]。印度古代典籍中就有“六十四技艺”的说法。《欲经》中所说的“绘画六支”也是专谈绘画技巧的。在梵语诗学中，从庄严论到风格论到“情味”理论和韵论、曲语论的探讨中，始终把技巧放在很重要的位置上。许多诗学著作对技巧的具体细微的探索达到了烦琐的地步。这说明印度美学理论对创作实践中的技巧有着高度的重视。

三、印度古典主义“情味”美学范畴

味(rasa)

“味”是印度思想中的古老范畴。最早的四部吠陀经典中就表述了四种意义上的味：植物汁液的味，医学上的味，宗教的味，诗歌的味。在《舍利奥义书》中有本体意义上的“色、声、香、味、触”五微元素的说法；诸种《奥义书》在使用“味”这一词时，都把它用做事物的本质、精华、精英。例如，《唱赞奥义书》中有：“此万有之精英为地。地之精英为水。水之精英为草木。草木之精英为人。人之精英为语言。”[②]佛教所言的“色、声、香、味、触”这“五尘”中也有味境，数论哲学则把这本体意义上的五微元素称之为“五唯量”。

印度美学中所引进的“味”概念具有比喻的意义，即在被鉴赏的作品中，蕴

---

① [苏]古贝尔，巴甫洛夫．艺术大师论艺术：第1卷[M]．刘惠民译．文化艺术出版社，1987：19.

② 五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社学科学出版社，1995：72.

涵着、潜藏着某种悠远的人类共同的情感。品味,"就好象是某位品尝着美味之人应该无限地延长那个将美味放在舌头上的行为"①。

味产生于多种情感的表现之中,"正如味产生于一些不同的作料、蔬菜[和其他]物品的结合,正如由于糖、[其他]物品、作料、蔬菜而出现六味,同样,有一些不同的情相伴随的常情(固定的情或稳定的情)就达到了(具备了)味的境地(性质)"②。这些潜藏在日常具体的情感中、具有本体和原初性质的常情,一旦被艺术家表演出来或在作品中显现出来并被人感受到引起共鸣而获得审美快感,这种常情就是味。艺术中的味,是把常情从先天的心理情感转化、提升为审美的情感效应。婆罗多明确指出,"味产生于情"。他给"情"(bhava,常情)下的定义是:"它们使人感受到有语言、形体和真情的艺术作品的意义。"这一思想在史诗《罗摩衍那》中就有了雏形,但较成熟的理论阐述却是在公元前后婆罗多的《舞论》中出现的。以后经过欢增、新护等人的深入细致的论证,情味理论成为美学中的核心理论而代代承袭,并有了发展。

"情味"理论是探讨审美情感效应的理论,重在探讨艺术美中的情感类型和审美快感的特征,它是印度美学范畴系统中的一个子系统,由若干范畴组成。

常　情

常情又统称"情""固定的情""稳定的情"。它是一个抽象的逻辑范畴。因为常情是一个普遍性概念,是人类先天的、共同的情感结构模式。帕德玛·苏蒂指出:"'情'意味着一种情结,这种情结先于其他存在,并被恰当刺激变成了审美快感。这种情结或永恒的感情具有某种奇异的想象色彩,但却不是它的个人感情。"③它包含着,或者说统摄八种先验存在的、原生态的人类基本感情:欢乐、笑、悲、愤怒、勇、恐惧、厌、惊诧。

洛罗吒认为:"常情处于潜伏状态。"

商古迦认为:"常情不能直接表现。也就是说,常情是通过情由、情态和不定情间接表现的。甚至诗歌也不直接表现常情。如果诗中直接使用爱、悲等词,它们只是通过自己的表示能力(抽象地)表达爱、悲等等意义,而不是通过'语言表演'的形象性让人感知爱、悲等等。"④

---

① [印]帕德玛·苏蒂.印度美学理论[M].中国人民大学出版社,1992:220.
② 古代印度文艺理论文选[C].金克木译.人民文学出版社,1980:5.
③ [印]帕德玛·苏蒂.印度美学理论[M].中国人民大学出版社,1993:207.
④ 黄宝生.印度古典诗学[M].北京大学出版社,1993:323.

这就是说,常情是隐形的存在,它必须在现实中转化、显现为各种具体的情感和情感状态(情态)才能够让人感受到。所以,婆罗多说:"常情(固定的情)有情由、情态、不定情的围绕,得到味之名。……正如人类中王者[为大],正如门徒中师傅[为大],这样,在一切情中常情为大。"①常情具体显现为,或者说常情在日常生活中的表现,就是"不定情"。根据婆罗多在《舞论》中的说法,常情在现实生活中具体化为33种不定情和8种真情,共41种情感类型。

不定情

不定情是指人们在日常生活中随时变化的情感。它们是常情的具体的形态化的显现形式。如果不能感觉和把握不定情,也就不能认识和把握常情。不定情是随时而产生的情感,往往令人捉摸不定。所以胜财说:"不定情依据特殊的情况出没在常情之前,犹如大海中的波浪。"②不定情分为33种:忧郁、虚弱、疑虑、妒忌、醉意、疲倦、懒散、沮丧、忧虑、慌乱、回忆、满意、羞愧、暴躁、喜悦、激动、痴呆、傲慢、绝望、焦灼、入眠、癫狂、做梦、觉醒、愤慨、佯装、凶猛、自信、生病、疯狂、死亡、惧怕、思索。这些感情都要伴随特定的身姿、动作、眼神等形态显示出来,因此就有"情态"(由于情感表现而出现的姿体、脸部表情和语言状态)这一范畴出现。

情　态

对于"情态",婆罗多下的定义是:"观众感受到的、产生各种意义的语言、形体和真情表演。"胜财的定义是:"情态是表示情的变化。"这就是说,不定情和情态是因果关系,感情的变化必然导致身体姿态和生理情状的变化。反之,人们通过特定的形体、动作、眼神等生理反应就可以感觉和把握到表演者的情绪特征。婆罗多把情态分为8种真情:瘫软、出汗、汗毛竖起、变声、颤抖、变色、流泪、昏厥。由情态反映出来的种种情感的变化,必定都有其原因,因此就有"情由"这一范畴出现。

情　由

"情由"这一范畴是说,情感的产生和变化肯定有特定的外在的刺激和原因,这种原因来自戏剧和文学作品中的人物关系和特定的场景,否则情感的变化和情态的出现就显得毫无根据,不合情理。婆罗多认为,常情展现为41种具

① 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社,1980:19－20.

② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:50.

体化、形态化的情感类型。但是,在艺术中能升华为“味”的只有上述8种常情。换句话说,在艺术中能吸引人们兴趣的、能产生强烈共鸣的情感只能是常情,因为这是人人都拥有的、人人都能感受到、体悟到的、共同拥有的普遍性情感。因此,胜财说:“常情是盐矿(即美的源泉)。”[①]婆罗多认为:“智者心中尝到与情的表演相联系的常情[的味]。因此,[这些常情]相传是戏剧的味。”[②]

味

“味”是指由艺术作品和表演所唤起的人类共同的审美情感效应。味与情(即常情)有四方面的关系。

第一,“味产生于常情,常情产生于情由、情态和不定情的结合”[③]。婆罗多说:“只见味出于情而不见情出于味。……没有味缺乏情,也没有情脱离味,二者在表演中互相成就。正如作料和蔬菜相结合使食物有了滋味,同样,情和味互相导致存在。”[④]用现代艺术心理学理论来解释,就是艺术的审美情感、艺术快感(味)来自人类共同的心理情感模式(常情),艺术快感是艺术家把自我的情感,具体地表现人类普遍情感的结果。

第二,沟通情和味的条件是,诗人、批评家和观众必须具有想象的天才。对味的体悟深度是与欣赏者的想象能力和审美敏感程度成正比。这正是艺术审美快感能够普遍地沟通人们审美心理的原因。

第三,诗人创造味的过程是:外在的自然→主体的审美活动→所产生的审美快感→在审美快感中所唤醒的永恒情感→寻找到恰当的、具有暗示性的表现形式→味。这就是说,“诗人通过自己想象的潜能将自己的思想和情结从个人的层面升华到普遍的层面”[⑤]。

第四,批评家或欣赏者的接受过程则是:味→美→永恒的情感→审美快感(阿难陀)→具有暗示性的表现形式。可见,艺术审美情感是人类普遍性心理情感的升华、浓缩。味出自情,但高于情,是情中的精华、本质。连接味与情的中介是想象力所创造的具有暗示意义的形式。

婆罗多在《舞论》中总结出八种味。这八种味产生与之相对的常情,它们

---

① 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:43.
② 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社,1980:6.
③ 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:51.
④ 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社,1980:6.
⑤ [印]帕德玛·苏蒂. 印度美学理论[M]. 中国人民大学出版社,1992:213.

又同不同的色彩和神的概念联系在一起，这无非是表明味具有神创意义，是永恒不变的先验的存在；味同色彩的联系表明色彩所暗含的象征意义，这使味同色彩的情感特征以及其他造型艺术在运用色彩时具有的象征含义联系起来。

常情：欢乐　笑　悲　愤怒　勇　恐惧　厌恶　惊诧

味：艳情　滑稽　悲悯　暴戾　英勇　恐惧　厌恶　奇异

色彩：绿色　白色　灰色　红色　橙色　黑色　蓝色　黄色

神：毗湿奴　波罗摩他　楼陀罗　阎摩　因陀罗　迦罗　湿婆　梵天

婆罗多认为，八种味中有四种是基本的味：艳情、暴戾、英勇、厌恶。它们分别产生另外四种情：艳情生出滑稽，暴戾生出悲悯，英勇生出奇异，厌恶生出恐惧。这种生成关系是一种直线性的因果论。8世纪的诗学家优婆吒在《摄庄严论》中加上"平静味"成为九种味。9世纪的诗学家欢增和10世纪的诗学家新护也都确认为九种味。新护所著的《舞论注》把味从一般的探讨提高到理论思辨的高度，从此基本确立美学中的"情味"理论。后来者不断增加更多的味，并围绕味论进行了更细致的研究，使"情味"理论成为印度美学思想中最重要的理论。

那么人们在艺术表演和作品中如何感知味、品尝味呢？由于味是由艺术表现出来的常情，是普遍性相的浓缩了的审美情感，这只能通过戏剧表演或诗歌描写的形体、语言、眼神、动作等情由和情态所显示的不定情来感知。味不能直接被感知，这就指明艺术美的情感是通过间接的方式认知的，是依靠欣赏具体的形象认知的。也就是说，味是一种含蓄的隐形的存在，"如水中盐、蜜中花，体匿性存，无痕有味，现相无相，立说无说"①。在诗歌中，味是超越文字表现的那种"存在"，味的这种品性决定作家艺术家只能以暗示的方法、间接含蓄的方法表现味，也决定艺术鉴赏需要以品尝、品味的方式，从现象探知本质、从表皮探知内核，从个别品尝到普遍性相。这种品尝所要求的审美经验，颇类似"一叶知秋"的方式，即通过形状、姿态、情绪来体验那种"具有类似于梵的快感之特征和欢乐的经验"②。这就是印度思想所强调的从有情万物中领悟"梵性"的宗教神秘经验的美学表述。印度味论中蕴涵的思想，同歌德所谓艺术"通过个别而显现一般"的道理是一致的。不同的是，它们的终极目的区别：歌德强调

---

① 钱钟书．谈艺录[M]．中华书局，1984：231.

② [印]帕德玛·苏蒂．印度美学理论[M]．中国人民大学出版社，1992：217.

艺术通过具体、个别的形象显现事物的普遍性相，印度味论美学思想则强调通过个别的现象、形式、形态把握无限的、永恒的宇宙本体——梵性。

然而，并非人人都能品尝到味。能充分品尝到味的是智者，既具有先天审美禀赋，又能深刻洞察诗的本质和特性的人。毗首那他认为："只有在前生和今世积累有心理潜印象的人才能品尝到味。如果'缺乏爱等等常情的潜印象'，则如同木石，'不能品尝到味'。"①对味的品尝，实质上是品尝读者自己心中的常情潜印象，所以毗首那他认为品尝味"与对梵的品尝是异母兄弟。……它与品尝本身没有差别。因此，它被一些读者品尝，犹如自己品尝自己"②。把味性喻为梵性，这样，对味的审美品尝就近似对梵的直觉性的把握和领悟。

四、古典主义的韵论美学范畴

"韵论"是在对语言学和音韵学研究的基础上形成的美学思想。"韵"一词原是音韵学中的概念，是指钟、铃发出的清晰而悠远的声音，词义可理解为声音、回声、余音、曲调等。

印度思想认为，语言及声音的本体是"斯波塔"(Sphota)即宇宙之声。天下的一切声音皆从此而来，犹如以石击水，泛出层层扩大的波纹。所以，万物之声仅仅是被产生出来的波纹，"斯波塔"之声是波心，是源头。

为什么说斯波塔是本源呢？我们怎么感知斯波塔呢？印度美学家认为，常声的存在就意味着斯波塔的存在，常声暗示着宇宙之声的存在。

对于斯波塔，各派哲学有不同的观念。

婆罗门认定"声"为"常"，即声是永恒的存在。佛教认为，"诸行无常"，一切都处在永恒的流变之中，声音也是不断出现又不断消逝，因此主张"声无常"。这就同"声是常"的婆罗门教的观念形成尖锐的对立。这两种对立的思想对音韵学的研究都起到触发作用。

梵所创造的宇宙之声显现梵创世的本性：创造、存在、毁灭，永恒地周而复始。宇宙之声同梵一样是本体的存在，是所有声音的终极原因，但由它所扩散出来的凡世之声则处于永远不断的出现、存在和消逝之中。变化之声同不变之声的对立统一、合而为一，就是韵论的哲学思想基础。由此，人们可以通过变化之声获悉宇

① 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993:345.

② 黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社，1993:345.

宙的不变之声,变化之声暗示着不变之声的存在。从语言的角度说,变化之声是表示义,不变之声则是暗示义。金克木深刻地揭示了《"唵"声奥义书》中"唵"(om)的含义和印度思维方式的特点:

"'唵'词是由 a + u = o,o + m = om 变化为鼻化音 om",它(om)在古代"当时是一个普通词,是进行宗教性仪式时用的,一个表示诵经开始和终结的词,由于用在对神的祭祀诵经中而被赋有神秘的意味"。① 这一词的诵读之声,显现了印度思维关于事物构成因素的三分模式及其暗示含义:a + u + m = om;三音为三分,合而为 om——"一切"("一切"只是暗含的存在)。所以这三分模式表示的是:过去、现在、未来及和合的意义"一切"(永恒的时间、本体)。印度思维几乎用这三分模式来表示所有存在对象。如梵天、毗湿奴、湿婆三位大神合而为"绝对本体",这三神的功能为创造、保存、毁灭,以及它们永远地重复,而成为"永恒"。数论有喜、忧、暗,和合为三德(事物的本质)。佛教有佛、法、僧合而为"三宝",戒、定、慧合而为"三学"。印度的语言学上就有了字面义、内涵义、暗示义三者合而为"韵"。这充分说明"韵"这一范畴在美学思想中能够确立,是有深刻的哲学思维基础的。

早在公元前 2 世纪时,梵语语法家波颠阇利就认为梵语中表现一个词的词义是通过几个连续不断的音素展示的,任何一个单独的音素都不能构成词义,而几个音素也不能同时发出声音,只有在依次先后发声,直到最后一个音素时,整个词义才会呈现出来。并且,在连续发声的过程中,每发后一个音素时又要保留并结合前面已发的音素的印象共同构成完整、统一的词义和印象。这种把原本就存在的完整词义陆续展示的发音过程,就叫做"韵"。例如,gauh(牛)一词,是通过连续发出来的 g、au、h 三个音素展示的,结合先后发出的全部音素最终形成"牛"一词的词义。这就可以看出,语言学上探索"韵"这个概念的思维方式,同印度思维的三分因素及和合成为真理的思维方式是完全一致的。

约 7 世纪的梵语语法家伐致呵利认为,语言有微妙、中介、粗糙这三种存在方式。微妙是语言的本体;中介形式是微妙的展示形式,这种展示只能通过思维来认识和把握;粗糙形式即语言的表层形式或显现形式,它以物质的存在方式(如气流、声音等)得以感知。伐致呵利把中介形式称之为"原韵"或"常声",粗糙形式称之为"变韵"。人们通过变韵而把握理解原韵,再透过原韵探

① 金克木. 印度文化论集[C]. 中国社会科学出版社,1983:29.

知语言本体——微妙[1]。这一论述依然是认为,透过形式可以了解内容,感知现象可以把握本质,感知水波外圈波纹可以寻找到波心的观点。这两种不同的表述方式其实表述了一个相同的思想:透过表层声音可以探知语义,透过语义可以揭示深层的暗含的意义。

上述音韵学和语法学的思维方式和观点,深刻地影响了9世纪的诗学家欢增。他把语言学和音韵学的观点运用于诗歌语言之中,提出了著名的"韵论"美学观点。欢增在《韵光》中说:"在学问家中,语法家是先驱,因为语法是一切学问的根基。他们把韵用在听到的音素上。其他学者在阐明诗的本质时,遵循他们的思想,依据共同的暗示性,把所表示者和能表示者混合的词的灵魂,即通常所谓的诗,也称作韵。"这就把"韵"的立足点转到了词义的暗示性上。曼摩吒在《诗光》中说:"语法家把能暗示以常声为根本形态的暗示义的词音称作韵。于是,其他学者遵循他们的思想,把能暗示超越表示义的暗示义的词音和词义称作韵。"黄宝生指出:"语法家把能展示常声(即词的固有的表示义)的词音称作韵,诗学家沿袭他们的思路,把能展示暗示含义(即言外之意)的词音和词义称作韵。"[2]韵论学者的功绩在于把韵从音韵范围扩展到对诗歌语言及词义的暗示、象征功能方面。

印度传统的语法家和哲学家都认为词有两种基本功能:表示和转示。表示义即词的本义或字面义,转示义即词的延伸义;转示义以表示义为基础。欢增将诗歌中具有暗示作用的词音(如晴、情)和词义也称做韵。后来有的诗学家在词义暗示的基础上又提出句义的暗示功能。韵论美学家认为,诗的灵魂或诗的最大魅力就在于这种不同于表示性和转示性的暗示性,暗示性是诗的本质。欢增在《韵光》中明确提出:"诗的灵魂是韵。"他给"韵"下的定义是:"若诗中的词义或词音将自己的意义作为附属而暗示那种暗含义,智者称这一类诗为韵。"这就是说,韵是指具有暗含和象征意味的诗句或词。新护在《韵光注》中指出韵的概念的五种含义:能暗示的词义,能暗示的词音,起暗示作用的句子,所暗示的意义,整篇具有暗示意义的诗篇。总之,韵就是指诗歌中由词、句、篇所组成的具有暗示性的功能及意义。在韵的诗句中,本文处于次要的附属地位,暗示义成为诗人追求的表达目标。正如曼摩吒在《诗光》中所说的,"能暗

① 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:348-349.
② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社,1993:349.

示超越表示义的暗含义的词音和词义”即是韵。例如，

> [尽管]黄昏有红色，白天在前面，
> 然而[两者仍]不相会，唉！命运的安排啊！①

这诗句暗示恋爱中的男女难以幽会。其中，黄昏指女性，白天指男性，红色指爱情，“在前面”又是指“在面前”。再如：

> 看到自己妻子的嘴唇受伤，
> 哪个丈夫不会生气？
> 不听劝阻，嗅有蜜蜂的莲花，
> 你现在就忍着点吧！②

这里，暗含义是指女人偷情时嘴唇被情人咬破，知情的女友在她丈夫面前加以掩盖所说的话。暗示的运用使诗句显得意幽情长。

那么，韵论美学家是如何看待情味同韵的关系呢？其实这是诗美的不可割裂的两个方面：韵是增强味的手段、方法；味是韵追求的目标和结果。所以从追求暗含义的角度说，味也就是韵。优秀的诗作追求暗示的韵，也就是追求深层的情味之美。恭多迦的《曲语论》就是把“情味”理论和韵论综合而成的理论，从而把韵论上升为强调含蓄和曲折表达的创造艺术美的一般性原则。

“情味”和韵论美学思想深刻地影响到后世的文学创作。20世纪印度大诗人泰戈尔对于“情味”和“韵味”美学思想就有深切的感悟，他说：“美在于和谐，在于显示宇宙的本质‘一’的完整性与统一性。”③“形式是有限的，然而当形式仅仅是显示有限时，那它就不能表达真实；只有当它的有限像小灯一样点燃无限的大灯时，真实才被显示出来。”④

---

① 古代印度文艺理论文选[C]. 金克木译. 人民文学出版社，1980：66.
② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京大学出版社，1993：353.
③ 泰戈尔论文学[M]. 倪培耕等译. 上海译文出版社，1988：200.
④ 泰戈尔论文学[M]. 倪培耕等译. 上海译文出版社，1988：214.

五、和谐——印度美学思想的终极范畴

“美是和谐”并非是印度美学的独特思想。古代希腊的毕达哥拉斯学派早就对此作出有力的论证，并在艺术实践中进行大量的有益的探索。以后的德国古典美学家们，尤其是在康德、歌德及黑格尔的美学思想中，“和谐是美”的观点都得到认可和清晰的表述，只不过他们从不同的哲学出发点，以不同的方式论证而已。

“美是和谐”之所以是印度美学的特征，在于这一命题背后潜在的思想。这一思想是印度各派宗教哲学殊途同归的必然结论，可以看做是全民族审美思想的共识。早在吠陀经典中，就把美区分为现象之美和绝对美、有限之美和无限之美，并且认为只有通过前者而把握了后者才是对真理的把握。《奥义书》《薄伽梵歌》《摩奴法论》乃至佛教哲学、数论哲学、瑜伽哲学，都进一步以清晰的表述深化这一思想：真理是和合而成的，任何一方面都不能构成事物的真理，任何一种把二元因素对立起来或割裂开来的观点都被叫做“双昧”（虚幻的认识）。这种调和二元对立，视和合为真理的观点，可以说是印度思想共同的基本特征。

在《奥义书》宣扬的“万物皆梵”、追求的“梵我如一”的观念中，在瑜伽哲学要求人的认识超越这种幻象之间的对立而强调联合、和谐中，在数论哲学强调变异与非变异本质上的统一，即“一切法一”的观点中，在佛教的“万法归一”的“空论”及涅槃观念中，在迦梨陀娑等作家的作品中，尤其是在《“唵”声奥义书》中所宣扬的和合为真理的印度思维模式，都可以得出“和谐是宇宙的终极真理”的结论。这一印度思想或思维模式在现代美学家泰戈尔的思想中仍然表现得清晰、深刻。可见，“美是和谐”的命题有着深厚的思想根基，是印度思想总体特征在美学领域中的特殊化的显现。

正因为印度美学思想强调和谐是美，才引导出其他一系列独特的美学思想。例如，在人与自然审美关系方面的审美“同情观”理论；在社会生活领域中，善与美在价值论及美感上的统一，美与善融为一体；灵与肉的美各自具有的合理性及灵肉双美的并重；超越有限的现实之美去追寻无限的超验之美的审美理想追求，以及由此产生的“情味”“韵论”美学思想；艺术创造的富于生命力的表现和神秘空灵的风格等：没有哪一点不是导源于“美是和谐”这一命题。就一个民族思想的总体特点同美学观念达到如此亲密的程度而言，“美是和谐”

的命题就显示印度美学思想的独特性。尽管其他民族的美学思想也有相同的命题,但思维基础同这一命题的关系却有具体的差异。法国艺术史家艾黎·福尔指出:"和谐是一种深层规律,源于最初的统一的规律,大千世界中最普遍、最无法抗拒的实相,决定了人类对和谐的向往。……大千世界有着千丝万缕的联系的诸般要素无不竞相参与,以和谐的方式,实现着这个世界的种种功能。……于是艺术家出现了,他捕捉到宇宙的普遍规律,并且还我们一个完整的世界。"[1]这说明"和谐"是人类共同感受和发现的美的规律。应该说,印度民族对这一规律的认识是很早而且相当深刻的。因为这一规律贯穿在他们全部意识领域中而不仅仅局限在审美活动的范围之内。

---

① [法]艾黎·福尔. 世界艺术史:上卷[M]. 长江文艺出版社,1995:13.

第五章　日本美学范畴

第一节　日本民族的审美意识

日本民族具有丰富而敏锐的审美天赋和艺术创造才能。对此，许多研究者都持共同的看法，不少学者甚至认为日本民族的审美敏感力和情感的细腻性可以同希腊民族相媲美。例如罗奈·格罗塞、辻哲郎、H. W. 房龙、L. 比尼恩、艾黎·福尔等人都如是说。

法国艺术史家艾黎·福尔认为："在历史上，本性具有浓厚艺术气质的民族，从未像日本民族那样拥有如此丰富的感知、热情和希望的广度。这是一个始终向外在感知开放的民族，因此，日本人始终具有很强的感受力和敏锐性。"①

综观日本民族的审美意识，大致有以下几方面突出的特点。

第一，崇尚生命之美，赞赏生气盎然之美。

梅原猛指出："考虑日本律令以前、绳文时代以来的信仰时，我想可以得出以下的结论。……一切众生都同样是生命，特别是树木是这种生命信仰的核心。而且生命都会死而复生，死后去了彼世还会回来。……这两种思想深深地扎根在现代日本人的心灵深处。"②梅原猛所说的，即通常所谓的原始思维的"万物有灵观""万物同情观"和"生命轮回观"。

古代日本民族一直就赞美自然物的鲜活的生命及强盛的生殖力。早在绳

---

① ［法］艾黎·福尔．世界艺术史：上卷［M］．长江文艺出版社，1995：255－256.

② ［日］梅原猛．森林思想——日本文化的原点［M］．中国国际广播出版社，1993：35－36.

文时期的陶器上,就勾画着植物的纹,由此表现对植物生命的信仰。以后的神道观中对树木、花草、飞鸟、石、山岳、海、风、太阳、月亮等神灵的信仰,无一不是对生命的信仰。这种生命的信仰和赞美意识一直延续到17世纪伊藤仁斋主张的“物活论”,其中“天地是一大活物”的表述就是日本民族生命崇拜的理论体现。

日本民族作为东方民族的一员,同样认为无论是本体的“实在”、自然物或人,都是生命一体化的,都是在同一个生存层面上的“存在”,都平等地拥有自然的性质。这种世界观,既不把人的存在当做世界的中心,不把外在世界当做无生命的素材或工具,也不单纯地认为只有人才拥有情感和精神。而是把自然与人看做是同体的、同情同构的:自然就是看得见的精神,精神则是看不见的自然。这一思想同19世纪德国哲学家谢林在《自然哲学·序论》中所表达的见解颇为相似。谢林从同一哲学出发,认为他所阐述的自然体系就是人类的精神体系,自然与人都是具有合目的性的存在,因此自然与人都应当被看成是同样的存在。东方民族思维的中心是自然生命,而西方民族思维的中心乃是人或自我。这种差异决定了艺术体验的特征的差异。西方文化的艺术体验的特征是“情感移入”,事物美与不美,在于人赋予了它们多少的自我价值和情感,所以审美中的主客观统一的主动权在于主体的人。

东方民族不认为有什么主体向客体的移情或爱的转移,自然物本身同人一样就充满了情感和爱,所谓“审美的情感体验”就是人与自然之间的像亲人或朋友般的情感交流,是物我之间的情感互渗和共鸣,其中没有任何意识到的不可逾越的阻隔。因此,日本民族认为,审美就是生命体之间的情感交流,就是把人的生命融化到大自然的大生命之中的活动。这样,欣赏和表现自然生命样态之美就是欣赏和表现自我,也只有在对大自然的赞美中、欣赏中才能领略自我之美。这就是日本民族的生命意识或自然审美意识。

在日本美学思想中,森林、河流、海洋、草木的生命感,它们的色彩姿态都成为美的对象。今道友信指出:日文中的“くはし”一词“是指树木细密繁茂,越看越是浓密无缝,这就是山的‘くはし’,即美丽。这与日本古来就有的思想即生命与清净密切相关,而清净就是美的这种思考方式联系起来了。……青山的树木枝叶繁茂、跃动着生命感的水灵灵的生长状态就是山的‘くはし’,……由于它还是人的身体强盛的状态,如果是女性的话,就成为美妙标致的形;如果是男性的话就是指持有可以信赖的锐利武器的姿态。因而,当他们各自的存在的

构成要素在生命力充实的时候，就呈现出那种对立的‘くはし’状态。这样看来，可以知道，‘くはし’本来的形象在于植物自我生命的充实的美，即树叶郁郁葱葱、繁茂致密的颤动着的跃动感。……不过，无论如何，我们都应该注意到，审美意识的基本词语中的最重要的概念都是来自植物的。立足于这样的见解来探求表明传统审美意识的术语，就会看到，华丽、艳丽、娇艳、繁盛、苍劲、枯瘦等，的确大多是从描述植物在四季各个时期的状态而产生并被抽象化的概念。（可以把）那种文化和文学的定义中所具有的日本传统的审美意识确定为基于植物的世界观"①。

这种以生命为美、赞美生命充盈之态的审美意识，早在《古事记》中就有文字的体现：天神赐给伊耶那歧命和伊耶那美命用来搅动海水以创造生命的"天沼矛"就是男性生殖器，天沼矛成为"男女构精，万物化生"的神物而受到赞美和崇拜。《古事记》对"天之常立神"（即永久站立着的神的意思）的赞美中，就包含着对生命力旺盛而直立挺拔的形态的赞美。在太阳照耀下的白天就是光明，光明就是生命，生命就是美这一思想，在天钿女命以舞蹈诱出代表光明的天照大神，而使世界重新充满阳光的传说中得到明确的体现。

日本民族以生命为美，以生命力的充盈形态为美的观念，形成审美意识的根本观念，由此衍生其他的自然美观念，如"季节感"和"物感"。

第二，美与善同一。

从理论上研究日本"美"的观念，始于明治时期的以西周为代表的美学家。西周曾留学欧洲，所以他从西方哲学的角度来审视日本传统的美学思想。他认为"善就是美"，因此他把"美学"（Aesthetics）一词翻译为日语时称做"善美学"。西周在启蒙性的著作《百一新论》和后来的《美妙学》（艺术哲学）中，主张美是"美真善的统一"，美是多样性的统一和调和，美在于物我二元的相互作用等观点。大西操山也主张"真善美三位一体"，他认为："善与美如果分离，就不存在真理了。而离开真理，善和美也就不存在了。"②

应该说，这些观点明显地受到西方美学的影响，但是这些命题中又蕴涵着深层的日本审美意识，这表明西方美学的这一重要观念吻合了日本传统的审美意识，因此得到明治时期的美学家的回响。为什么这样说呢？《古事记》在说

---

① ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：191－192.

② ［日］山本正男．东西方艺术精神的传统和交流［M］．中国人民大学出版社，1992：56.

明一个人道德的纯正无邪时最先采用了“清明”一词。“清明”原是形容水的纯洁和日月的明朗洁净，是对发光体的形容和赞美。光的白色象征着生命力所具有的活跃状态。所以，当“心是洁白的”转用于对人的内心状态的描述时，就是指某人内心的纯净和善良无邪。对于人来说，这就是美与善的同一。人之美一定要有内心的善即内心的纯净以及与万物相处的亲和感。这一观念成为日本民族重要的审美标准，它不仅要求美的人要有内心和面容的清纯明净，而且把清白纯净以及同万物的亲和感推进到日常生活的审美方面。以清白之心（善）即亲和的感情去关注大自然，带来人与自然的和谐共生；以清白之心同人相处就是亲亲合群、友善待人。所以亲和感是日本美学的重要思想，“和”是日本最高的美学理想。“和”的审美理想就是不把任何对象看做是对立和分裂的，而是寻求差异中的同一。以这种审美理想去看待生活与艺术、宗教与艺术、自然与人、人与人时，就强调融合、亲和、物我同一，这说明日本美学思想的根本特点是崇尚和谐统一，并把和谐之美运用于一切方面。

第三，色彩具有明确的人类文化学及审美象征的意义。

相对于西方的色彩审美观念而言，东方民族的色彩观念在重视视觉感受的基础上更强调人类文化学和审美的象征的意义。也就是说，任何一种色彩对于东方民族来说，不仅会引起视觉感受的情绪反应，而且其中还有特定的宗教或道德的象征含义。

日本人心中的“美的相位”，其核心是自然美和色彩美的相位，也就是说，日本审美意识是从自然美和色彩美为支点、原型的。日本学者佐竹昭广在《古代日本语的色名性格》一文中，指出日本色名起源于自然界的四种原色——赤（明）、黑（暗）、白（显）、青（晕）两组对立的色，并且各自具有文化学和美学的含义。日本民族认为白色具有纯净的、充满生命力的圣洁的象征。今道友信指出：“白与表示不净的黑和赤是对立的；而且，如果黑或赤意味着死亡的脏污的话，与它们对立的白就是清净，同时也是表示与死相对立的生命之色。那么，至少可以说，在古代日本人的世界观中，以人们所喜爱、所尊敬的白这种色彩为中心，对生命与清洁是等量齐观的；对死与不净也是等量齐观的。”“在这一点上，日本人的审美意识就明显地表现出宗教和道德相结合的性格。”[①]所以，日本在大陆文化艺术传入以前，用赤色（包括紫、丹、赭、红）装饰宫殿、神社和住宅是

① ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：184.

不可想象的事,即便在中国建筑式样和工艺美术传入日本后,中国建筑和工艺品中所广泛采用的、作为吉祥的赤色,也没有全部被日本建筑和工艺品吸收。直到"今天在大部分的神社和住宅建筑以及其他方面也还相当显著地保持着这个传统"①。

在《古事记》《日本书纪》《万叶集》《风土记》《古语拾遗》等著述中,都把白色象征或比喻善良的对象,值得同情和怜爱的美的对象。例如,神借动物之形显现时,常常以白鹿、白猪、白鸟、白鹤的色彩出现;悲剧英雄倭建命死去之后,化做八寻白鸟。在日常生活中,建筑房屋时木头往往不饰色彩而显原木本色;神社的院落里铺满了白沙,神官们都穿着白色的装束;日本的新娘也都穿着白色的衣服;甚至日本人的饮食口味也以清淡为主。

除白色外,青色(包括绿、缥、蓝)是第二位的色彩,它象征生命力的茂盛并用来比喻人类赖以生存的美好舒适的生活环境,例如青山、青垣、青沼、青草等。《万叶集》中就赞美了许多美的、绿色的形象:

遥望大和国,青青美绝伦。(第 3236 首)②

一路皆青绿,越过奈良山。(第 3237 首)③

放眼望青山,青山令人慕。
盈盈有少女,香如踯躅花。(第 3309 首)④

归纳起来说,日本民族对色彩的象征性不仅仅是源于生命的审美意识,而且源于宗教和伦理的象征意蕴。

第四,以植物生命为象征体系的审美意识。

日本民族崇尚生命之美,赞颂生命力充盈之美的审美意识,体现在以植物为审美对象以及植物的形状(势)和姿态(姿)所显现的生命力之上。对植物的审美实践不仅成为日本美学范畴的基础,而且成为艺术美的基本精神。正如希

---

① [日]今道友信.东方的美学[M].生活·读书·新知三联书店,1991:183.
② 万叶集:下册[M].杨烈译.湖南人民出版社,1984:564.
③ 万叶集:下册[M].杨烈译.湖南人民出版社,1984:584.
④ 万叶集:下册[M].杨烈译.湖南人民出版社,1984:564.

腊艺术创造是以比例、平衡、对称、和谐和多样化统一的形式美作为基本精神那样，日本的艺术创造则是以植物生命的静势动姿为基本精神。希腊人是立足于对对象的数学分析的基础上来表现对象之美，而日本人同所有东方民族一样是以人同大自然的生命谐和、人与植物互渗的直觉感悟为思维基础来表现对象之美。

相比较，日本人比起东方其他的民族更注重以植物生命为对象，更热衷于以植物的生命姿势来表现内心中的审美感受。有一位日本学者说得好："日本文化形态是由植物的美学支撑的。"① 日本人用来表述审美快感和美的形态的词，大多出自对大自然尤其是对植物生命的姿态之美的感受。今道友信指出："《万叶集》十三卷有首颂赞伊势国的歌，歌中说：'……看那神风伊势国，山峰高耸，河水清澈，河海相接辽阔无边，一望无垠的岛屿盛名远扬，见此多么赏心悦目。'（第3234首）这里出现了'目ぐはしざ'（赏心悦目）这个动词。一般认为，这里说明了'くはし'（美——引者）这个形容词的性格。"②这就是说，山海河岛等自然风景使视觉上产生了密集、充实而富于变化的多样性统一之美，这种美就是"赏心悦目的美"。

在《万叶集》第十三卷还有一首短小的歌："'隐口的泊赖山；青幡的忍坂山；蜿蜒奔驰，美好的山；起程远离美丽的（くはしき）山；多么令人遗憾，这可爱的山！'这是首已被各种辞书作为'くはし'的典型用例加以引用的著名和歌。大野晋在上述论文中说明了这个'くはし'，认为它是指树木细密繁茂，越看越是浓密无缝，这就是山的'くはし'，即美丽。这与日本古来就有的思想即生命与清净密切相关、而清净就是美的这种思考方式联系起来了。为什么呢？因为，青山的树木枝叶繁茂、跃动着生命感的水灵灵的生长状态就是山的'くはし'，这也正是山的清净美丽。由于它还是人的身体强盛的状态，如果是女性的话，就成为美妙的标致形象；如果是男性的话，大概就是持有可以信赖的锐利武器。因而，当他们各自的存在的构成要素在生命力充实的时候，就呈现出那种对立的'くはし'状态。这样看来，可以知道，'くはし'本来的形象在于植物自我生命的充实的美，即树叶郁郁葱葱、繁茂致密的颤动着的跃动感。……无论如何，我们都应该注意到，审美意识的基本词语中的重要的概念都是来自

① 叶渭渠．日本古代文学思潮史[M]．中国社会科学出版社，1996：38.

② [日]今道友信．东方的美学[M]．生活·读书·新知三联书店，1991：190.

植物的。立足于这样的见解来探求表明传统审美意识的术语，就会看到，华丽、艳丽、娇艳、繁盛、苍劲、枯瘦等等，的确大多是从描述植物在四季各个时期的状态而产生并被抽象化的概念。”①

再如，日本诗歌理论中的“高大”（丈高し）一词，是指格调高亢、壮大、崇高等，但这词的原意是指夏天茂盛地生长着的荒草长得很高的状态，以及那些高大、耸立的大树的姿态。这说明，日文中的“高大”不同于埃及民族精神观念中那种体积和力量上的巨大，也不同于印度民族精神上的无限性，也不同于中华民族对道德品性上的超常性的赞美，也不同于西方近代美学追求的主体精神上的崇高。它只是表明植物旺盛的生命力，植物所呈现出来的盎然的生命之气和植物的形态上的高大而已。

此外，日本歌论中诸如“静寂”“余情”“空寂”等范畴也大多是与植物由秋到冬的季节变换中的各种状态有关。清明、正直的审美观念同具体的植物的姿势也联系在一起。

这种审美观念作为一种集体无意识在日本民族的审美实践中生发为、定型为“比德”的象征的意象的体系而同社会意识联系起来。例如，以青松的正直、挺拔的姿势象征正直不阿的人格精神；以梅花象征人的忍耐精神和明朗美好的心境；以青竹象征人们操守的正直和向上的风貌。所以“这松竹梅被作为正月和一般的吉祥的象征，也表明人的内心理念的典型可以在植物中求得。而且，因为它还是理念在植物上的象征化，由于它具备叶、干、花的美丽，刺激人的审美意识，因而作为日常生活的装饰生机盎然。日本的文化形态因为建立在植物美学的基础上，所以家族的纹章几乎都是植物图形，与把龙、狮、虎、鹫之类的动物作为生存方式的典范并把它引入家族纹章的文化相比较，可以说，它比起对于生存的欲望来，向往合适与调和的倾向更强烈”②。

日本民族源于植物生命的审美意识还深深地影响了他们的人生观念。

植物的生命过程，就是发芽、开花、落花、繁茂、结果、红叶、枯败等过程。在这个过程中看不到流血，看不到声嘶力竭的拼死搏斗。植物的生命过程只是宁静的、优雅的现象的不断的反复。在这一过程中，树干以悄然宁静的似乎不变的方式生存着，明显变化着的摇动着的仅仅是枝叶，而最终枝叶又悄然地飘落、

① ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：191.

② ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：192.

回归于树根之下，回到最初的宁静境界。日本人认为，人生也是这样地生长、显现、运动、回归。人生从清白和宁静开始，经历了全部生活的风雨和动荡变化，最终回归到老年的清白和宁静。这里存在着动与静的逻辑，也蕴涵着生命总是从动态归于寂静的审美意蕴。

同人生观相联系，在日本用来比喻人之美的美学范畴中，不少来源于植物生命姿势的。如现代日本语中用来形容女性之美的艳丽和婀娜姿态的词“なまめかし”，在中世纪的平安时代是指刚刚发育而尚未成熟的植物的生机盎然的姿态，就像含苞欲放的花蕾。早在《古事记》中，就有“嫩草似的我的妻呵”，“三枝中央的枝头，有含苞的红娘呵”等比喻。其他美学范畴，如“秀美”“壮美”等也同植物的姿态、色彩有潜在的联系。

这种源于植物生命的美学思想，对于艺术创造也有很大的影响。日本美学家久松潜一之所以把日本的艺术美还原为季节之美，就是以四季中植物变化的审美意象为根据的。室町时代的能乐艺术大师世阿弥在《五音曲》中，把祝言姿比作松树，把幽曲姿比作樱树，把恋暮比作红叶，把哀伤姿比作冬天的树木，把阑曲比作杉树。世阿弥认为，这样就使“能”的趣味与树木的状态联系起来。世阿弥喜爱把各种花的风韵象征能乐所达到的极致境界，并且他的许多著作都以花来命名，例如，《风姿花传》《花镜》《至花道》等。他在《九位》[1]中，就把艺术位的上四位用妙花风、宠深花风、闲花风、正花风来象征艺术的品级。“他把用花所象征的至高无上的艺位同……作为清明之心和生命的象征的白”[2]结合了起来。可以认为，在世阿弥的能乐艺术体系中，日本传统的审美意识已趋于完善。

通过上述的论证清楚地表明，日本古代的审美意识及审美范畴是以植物之美为基础的。日本的植物美学决定了它的歌论美学和画论美学。

第五，对事物变化的敏感以及对瞬间状态的留恋。

日本列岛的气候四季分明。季节变化带来的事物形态的不同和色彩的变化非常明显，例如大海的各种形态、树木的各种色彩、风的大小及风向的变化、农作物的生死荣枯等。这种变动不居的自然形态，促成日本民族对大自然“变

---

① 《九位》是世阿弥的能乐论著之一。“九位”是指把能乐的艺术品级划分为上、中、下三个等级共九个位次。上三位为妙花风、宠深花风、闲花风；中三位为正花风、广精风、浅文风；下三位为强细风、强鹿风、鹿铅风。——《九位》中译者李心峰注。

② ［日］今道友信. 东方的美学［M］. 生活·读书·新知三联书店，1991：196.

化"的高度敏感。

儒学的阴阳五行学说和佛教的无常观念传人日本后,更增强了日本民族对人生世事变化无常的感受和反思,从而确立了诸行无常的人生观和变动不居的自然观,并引申出对瞬间状态的深深留恋,对生活中许多不期而遇的事物、机遇不禁感慨万千的民族情愫。日本当代著名画家东山魁夷指出:"在很早以前,人们就认为世上的一切事物都是转瞬即逝的。这是无法改变的事实。但是,在认识到对方和自己一样是要离开这个世界时,就不由自主地产生了相互之间在瞬间是一起生存着的紧张感。于是,彼此的心开始相通,并产生出'连带感'及爱心和美感。……无常也就是变化、生死轮回,实际上这正是生命的姿态,描绘着成长和衰灭的圆轮,提供着生存的证明的想法,不管你是否意识到,它都存在于大多数日本人的心灵深处。""在日本人的精神中,极为重视不期而遇而产生的情怀,……也就是基于这样的认识,可以认为不是时间在飞逝流过,而是在这世界上我们及其他一切在匆匆离去。也就是在'无常'的宿命中,存在着我们和一切。"①

例如,日本人在赞美樱花的同时,也往往油然而生出生命苦短的感伤情怀,樱花的生命的短促和漂浮易逝的美,使日本人对自然生命和人的生命的同情感达到了物我两忘、物我同一的境界。这种"万物同情"观念深深渗透进日本的民族精神中,在很大程度上决定了日本人的人生观和审美意识。这就是日本古代诗歌中充满留恋短暂生命的那种感伤和忧郁情绪的重要原因。

日本民族对事物变化的敏感和留恋瞬间状态的思维特征,在《万叶集》中也早已有明确的表现:

风回"美保浦",踯躅白花开,
一见伤零落,无人悼念来。(第434首)②

世间空一切,一切也皆空,
普照万方月,盈亏大不同。(第442首)③

① [日]东山魁夷. 美的心灵. 见:井上靖等. 日本人与日本文化[M]. 中国社会科学出版社,1991:18-19.

② 万叶集:下册[M]. 杨烈译. 湖南人民出版社,1984:103.

③ 万叶集:下册[M]. 杨烈译. 湖南人民出版社,1984:103.

秋去思难忘，屋前石竹花，
当年吾妹植，今日独繁华。（第464首）①

此世无常住，心中早已知，
秋风寒入户，更觉令人思。（第465首）②

空蝉即世间，幻灭世间事，
远见是高山，今成思念地。（第482首）③

日本民族这一思维特征，影响了他们所谓的“风的美学”“心的美学”“消亡的美学”以及“歌的美学”等审美思想的基本特性，并决定了日本艺术的感伤的主要基调。所以安田武说：“日本人当中有一种对于即将消亡的东西的怀念感情，我把其称之为‘消亡美学’。”④

第六，强调精细地认知和表现事物。

戴季陶在评价日本人的审美意识的特点时指出：“如果我们从他的德行品格上去分析起来，崇高、伟大、优雅、精致这四种品性，最富有的是优雅精致，缺乏的是伟大崇高，而尤其缺乏伟大。中国古代人说起美的对象，总是举出日月星辰、碧霞苍穹来，甚么满天星斗焕文章，也是用来形容美术（即艺术——引者）的惯语。大平原的国民审美的特性当然如此，至若山川美的丰富，在这样一个大陆的国家，更非岛国可比。日本人标榜为美的极致，不过一个富士，伟大崇高也不足比中国的诸名山。不过他在一个海国山地当中，溪谷冈陵，起伏变化，随处都成一个小小丘壑，随地都足供人们的赏玩。而这些山水都是幽雅精致，好像刻意雕琢成功一样。这样明媚的风光，对于他们的国民当然成为一种美育，而自然的赏鉴遂成为普遍的习性。”⑤这就指出了日本人民族性格和审美情趣上的“气局偏小”的特点。

中国台湾学者李敖也论述过日本民族“气局偏小”的民族习性，认为这是

① 万叶集：下册[M]．杨烈译．湖南人民出版社，1984：103.
② 万叶集：下册[M]．杨烈译．湖南人民出版社，1984：103.
③ 万叶集：下册[M]．杨烈译．湖南人民出版社，1984：103.
④ [日]安田武，多田道太郎．日本古典美学[M]．中国人民大学出版社，1993：28.
⑤ 戴季陶．日本论．海南出版社，1994：170.

潜伏在日本人骨子中的、与生俱来的秉性。李敖指出，所谓“茶道”就是“小题大做”：“忙了半天，只弄出一小口茶来”，还不足以漱口①。日本民族性和审美情趣的“气局偏小”，还表现在诗歌中的“俳句”形式，这是从中国古典诗歌的近体诗，尤其是绝句的形式蜕变而来的。俳句刻意在一两诗句中下工夫，以表现更丰富的思想。同样，“能”和“狂言”的内容和结构也短小单薄。此外，日本的建筑也是质地细小单薄，形式简洁明快。

形成日本民族这种“精细”的思维特征和审美趣味大致有三个原因：

其一，正如日本文化史家长谷川如是闲在《日本文化的特性》一书中谈到的，日本“处于中温地带的气候和风景下，因而在地理方面，山岳、平原、河流等不像大陆那样会给人以极端压抑之感，相反却给人以温和、纤细、缜密等易于亲近之感”②。

东山魁夷说：“日本列岛处于一个较好的纬度位置上，在南北狭长的地形上，山脉像脊背骨纵贯其中。周围被复杂的海岸线所包围。气候温和，空气潮湿，树木种类繁多，并且极其茂盛。从南部的亚热带景观到北部的亚寒带风土特征，四季变迁非常鲜明。还有较多的高山，经常呈现出山顶是积雪，中部是红叶，山脚还是一片绿色的景观，日本的风景就是如此的丰富多彩。……同时，还体现出一种意味深远的情趣。”③这种自然地理环境，使日本人对细小的事物、景物给予特别的关注和爱好，从而锻炼了思维的具体性、精细性和感觉的细腻性、敏锐性。在日文中，“小”字同爱意、爱称是联系在一起的，人们普遍认为“优美”的东西总是“小”的和玲珑可爱的。

其二，同他们做事的彻底性和认真劲的传统是联系在一起的。认真、细致、持恒，是日本民族精神的重要特点。L. 比尼恩指出：“日本人对于一项事业或是一种观念的忠诚，含有那么一种绝对的性质。……这种精神不仅在行动的世界里表现得极其强烈，而且它在观念的世界里，在艺术中也得到表现。”④由这一特点决定了日本民族审美思维的清晰性、敏感性及艺术创造上的完美性和精纯性。因此，L. 比尼恩说，日本艺术风格“是在中国风格的基础上又加以精美

---

① 参见台湾省《青年作家》杂志，1997 年第 8 期。

② ［日］安田武，多田道太郎．日本古典美学［M］．中国人民大学出版社，1993：218.

③ ［日］东山魁夷．美的心灵．见：井上靖等．日本人与日本文化．中国社会科学出版社，1991：22.

④ ［英］L. 比尼恩．亚洲艺术中人的精神［M］．辽宁人民出版社，1987：95.

化，以达到一种更加圆熟的精巧性与灵动性”[①]。

其三，同日本民族的文化根基建立在对外来文化的忠实模仿上有直接的关系。日本的文化从很落后的低层文化起步，通过对中国、高丽的高水平文化的忠实模仿而发展起来的。模仿，就是要完全地忠诚地学习和复制。任何的模仿行为都要求精细的观察、认知和体悟，并且在技巧上也强调精确、忠实。一千多年来日本民族的模仿活动的历史进程，促成了民族思维方式的变化和定型，也决定了日本审美思想和艺术创造的基本特征。所以，戴季陶说：“日本人对于自然美的玩赏，是很有一种微妙的情趣的。最使我们注意的，是造园、盆栽、生花。把某处的天然风景缩小若干分之一成为一个园林，把某处的某一株松柏的奇古形态作出标本造一个盆栽，把某一家的画法作基础案出一种生花的流义。这些还是顶普通的外形。在这当中，更潜伏着很特殊的想象力和创造力，使死的东西添出生意。”[②]这种喜爱精细之美，喜爱在细微末节上下工夫的思维方法，在他们的园林、工艺、建筑和服饰等生活中的方方面面都反映出来。

第七，在审美活动中注重主体精神，注重非逻辑的直觉思维倾向。

在日本美学观念中，不仅艺术美是主体心灵的表现，而且自然事物之美也不是因它们的天然的形式之美而美。因为在日本人看来，自然事物之美是主体审美情感的寄托或渗透后达到与人的情感的“同情”和共鸣才美的。

日本人谈美，实则是指主体的美感。日本著名美学家今道友信就明确表示：“美是关于个人体验的具体的个别现象。”[③]对于日本人来说，“所谓美，不是视觉上的美丽，而是由心里产生出的一些光辉。也就是说，美是精神的产物”[④]。所以，以具体物象为代表的审美对象，其实就是主体心灵渲染过的物象，就是浸染上了人的情感和思想观念的物象，就是意象。

日本当代著名文化史家中村元指出：“日本人的思维方法的特征是‘直觉的’。”[⑤]“确实，日本人过去不喜欢有系统的、合乎逻辑的思维方法。”[⑥]古代日本人非常喜爱用诗性的词语表达。日本美学家今道友信指出：日本“古代的单

① ［英］L. 比尼恩．亚洲艺术中人的精神［M］．辽宁人民出版社，1987：100.
② 戴季陶．日本论［M］．海南出版社，1994：173.
③ ［日］今道友信．关于美［M］．黑龙江人民出版社，1983：6.
④ ［日］今道友信．关于美［M］．黑龙江人民出版社，1983：174.
⑤ ［日］中村元．东方民族的思维方法［M］．浙江人民出版社，1989：16.
⑥ ［日］中村元．东方民族的思维方法［M］．浙江人民出版社，1989：20.

词最初大多并不具有抽象的意义"[①]。镰仓时代的高僧空海"在解决矛盾或阐述论理时,每次都是使用诗歌,他还把它用在概念的总结和升华上"[②]。"这种以意象促进思索再使之结晶的方法,正是空海所具有的日本固有的东西。"空海"所使用的基本方法,是日本的意象的思考和诗(性)的理论"[③]。

同样,日本思想家本居宣长也认为:"日本固有的思索是来自诗的意象。"[④]多田道太郎认为:"恰恰是被西方人鄙视为所谓动物性的感觉(即直观感觉——引者注),一直在我们日本人的生活当中发挥着重要的作用。"[⑤]

可以说,日本人的思维传统中非逻辑的直觉思维是其主要的思维方式。这种方式也就是维柯所谓的"诗性的智慧",即直觉的形象的或意象的思维。这种思维方式表现在普通的日本人日常生活的一切方面。日本艺术中的术语概念,几乎都是同具体的意象联系在一起的。日本人喜爱以托物言志的方式来表情传意,所以古代的和歌中大量表现为借物咏情,以景传情,借物造景。非逻辑思维往往不注重事物之间的事实上的秩序和结构,诗性的思维和意象化的词汇特别丰富。从美学上讲,日本民族的审美意象不仅丰富多彩,而且潜藏着内在的系统性。日本成熟形态的美学范畴正是从大量的审美意象中升华出来的。

第二节　古代日本民族的审美意象

自古以来,日本民族就信仰多神,"早期的日本人认为,整个自然都充满着各种神"[⑥]。所以多神信仰与自然审美的结合构成了他们丰富的审美意象。

在日本人众多的审美意象中,有四个意象是日本民族最初的,也是最基本的意象,是自古以来就固有的意象,这就是以颜色命名的审美意象:赤、青、黑、白。

今道友信指出:"在日本,黑和赤、白相对立,而青处于这种相反的关系之外。"[⑦]笔者认为,日本的审美意象明显地呈现出两个系列。太阳(光)的系列;

---

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:190.
② [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:273.
③ [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:274.
④ [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:275.
⑤ [日]安田武,多田道太郎. 日本古典美学[M]. 中国人民大学出版社,1993:8.
⑥ [英]约翰·B. 诺斯,戴维·S. 诺斯. 人类的宗教:第7版[M]. 四川人民出版社,2005:417.
⑦ [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:181.

植物的色彩和姿态的系列。这两个系列一直延伸到诗歌和艺术领域,形成了诗歌美学范畴和艺术美学范畴。

笔者认为,是古代的神道教信仰导致了赤、白(光)色彩同"黑"处于对立的境地。这是一个审美的意象系列。多姿多彩的森林和植物是另一个相对独立的审美意象系列。可以说,青(绿)是象征森林和植物的元意象。

以颜色命名的审美意象体现了日本人敏锐的视觉审美能力,这是日本人审美直觉方面的一个突出特点。

这说明了日本民族的审美意识最初是发生于肉体感觉性的、官能性的感受。由感觉的愉悦上升到人的生存意义,从而形成了精神性的愉悦。从这一点看,日本民族的审美意识同样遵循了从感觉到知觉、再到精神性的愉悦的途径。

其次,还说明了日本民族最早的审美意识是建立在视觉经验的基础之上的,这与其他民族有明显的不同。中国的审美意识发源于"味"觉之美。所谓"羊大"为美,就是指人们对于"膘肥的羊肉味道甘美"的感受。印度民族也是以"味"为源头。"味"(滋味)这一概念在印度的生活和诗歌中存在很久远。在最早的吠陀诗篇中,"味"(rasa)一词仅指植物的汁,后来也用做水、奶、味,这都是引申义。在《奥义书》中,味往往被用为事物的本质、精华,如"万物的精华(rasa)是地,地的精华是水,水的精华是植物,植物的精华是人,人的精华是语言,语言的精华是梨俱,梨俱的精华是娑摩,娑摩的精华是歌唱"①。曼摩吒在《诗光》中按照胜论派哲学的观点说,大梵天创造了世界物质中极细微元素的"六味",即甜、酸、苦、辣、咸、涩,由此人们有了味感,从而给著名的"情味"美学理论找到了神性的依据。直到印度艺术的古典主义时期,婆罗多在《舞论》中才明确把生理味觉意义上的"滋味"升华为情感和精神意义上的"情味",成为了印度美学思想中的核心的美学范畴。

为什么日本民族原初的审美意识会发生于视觉经验上呢?这恐怕与他们生活的自然环境在密切的联系。

日本人自古以来就是农耕民族。太阳(光)对农作物的重要作用,他们很早就有深切的感受。对太阳的依恋和崇拜,不仅促成了太阳(光)的审美意象,而且形成了赤、白和处于对立面的黑的不同的审美态度。但是,从审美上讲,决定日本人丰富的审美感觉和审美意象的,最主要的却是森林和植物的依恋和崇

① 五十奥义书[M].徐梵澄译.中国社会科学出版社,1995:72.

拜的感情。

日本学者梅原猛指出,“日本人心灵深处的森林信仰”是日本宗教思想中核心的信仰,是日本精神思想结构的支柱。当今的日本国土的百分之八十七仍为森林所覆盖,其中的百分之五十四是天然森林,也就是说,日本全部森林的三分之二是原封不动地保存下来的原始森林。

森林在不同季节中不断变换的缤纷色彩,自然物千种风情的优美姿态不仅促进了日本人对寂静之美、闲适之美的感受,而且还促进了对事物色彩和姿态的审美敏感,形成了以植物生命为象征体系的审美意识。“色”和“姿”也就成为后来日本美学中重要的审美范畴。森林景观时隐时现所显示的神秘新奇,布满人迹兽踪的森林路径之幽深绵长,促成了日本人喜爱探幽烛微的审美情趣,这种情趣转化在歌论中,形成了著名的以有限显现无限、言不尽意的“幽玄”这一审美范畴。可以说,日本美学中关于优美、和谐的审美观念,同森林环境有密不可分的联系。

下面,我们分别论述太阳——光的审美意象和植物的审美意象。

一、太阳—光系列的审美意象

太阳—光(火)

根据日本神道教的思想,在诸多的神中,最主要的神就是天照大神。天照大神是创世神伊耶那歧命的左眼生出来的神。天照大神就是太阳神。古代的大和氏族约在4世纪时就把自己的首领说成是天照大神的后裔。后来的天皇们都把天照大神奉为皇室的祖先神。不仅如此,后世的日本人都想尽理由,把天照大神说成是与自己氏族有关系的祖先神。

在日本人的眼中,太阳神是最伟大的施予恩惠的神。太阳神普照万物,使万物生长,万物在它的照耀下闪烁着生命之美。《古事记》中所谓的“穗之丰饶(成熟)”就是指稻穗在阳光的照射下充分成熟的样态。太阳是给予人们生存之需的恩惠者。“在这里我们可以领会到美是白天、是光明、是生命这一思想的渊源。……这种对光明的憧憬,又是与传说中以实为太阳神的天照大神为主神的构思联系在一起的。”①太阳神—天照大神这一观念中,包含有两层意思。一是自然的、有益于万物的神性,一是不断繁衍出后代的祖先神。“作为国家

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:67.

的祖先神、守护神的‘天照大神’的理念性被作为历史意识得到确认后，也决没有舍弃天照所具有的自然的太阳这一直感，即对光明性、生命性的感觉。这两种性格的兼收并蓄，就是神道现象中最突出的特征。”①因此，天照大神作为太阳神、祖先的女神，这一兼有自然神性和祖先神性的观念持续至今。太阳的表征就是光。太阳—光就是日本民族最原初的审美意象。

后来，太阳—光的审美意象又通过直觉和类比的思维，转化为一系列的审美意象。

镜　子

天照大神没有被古代的日本人加以具体的形象化。自古以来，天照大神没有形象，因此天照大神没有“神体”。古代的工艺加工技术发展后，镜子被制造出来了。镜子所具有的反光和映照功能，促使人们把镜子当做了“天照大神”的“神体”而受到各地神社的祭祀和供奉。镰仓幕府末期的思想家北畠亲房写的《神皇正统记》(1343 年)中对镜子的象征意义解释为：“镜以顺其姿而感应为德，正直之本源也。”从而把镜子加以了道德化的解释。

日本著名的伊势神宫就是天照大神的宫殿，它被日本人称之为“日本人心灵的故乡”。伊势神宫中供奉的天照大神的“神体”(形象)就是一面“八咫镜”。“八咫镜”象征太阳神。八咫镜同草薙剑、八尺琼勾玉是伊势神宫供奉的“三种神器”。镜子的光芒显示出了光明、清净的太阳—光的神圣性，因而成为审美的意象。

黄　金

黄金是稀有的贵重的有色金属。黄金如同镜子(铜镜)一样，具有能够反射出太阳的强光的功能。自从飞鸟时代(6 世纪末至 7 世纪初)以后，中国佛教传到了日本，北魏的佛像制造技术也传到了日本，当时的佛像都是在青铜上镀上一层黄金，使佛像闪闪发光，以显示佛陀的神性的光辉。黄金不仅是作为稀有的贵重金属、作为一种珍贵的物质材料受到人们的崇敬，而且它的神圣的光泽，使人喜爱。由此，黄金成为了人们心中的一种美的意象，成为了日常装饰中的必需品，甚至成为炫耀权力和财富的东西。从平泉时期起，藤原家族修建的寺院大量使用黄金来做佛教殿堂、佛像的装饰。这种审美趣味一直到足利义满和织田信长的武士时代。足利义满修建有著名的“金阁”寺，织田信长用黄金

① [日]安田武，多田道太郎．日本古典美学[M]．中国人民大学出版社，1993：176.

装饰的建筑和著名的“桃山屏风画”，丰臣秀吉发行金币等，都说明了黄金独特的光亮华美的性质，是如何影响到日本人的审美趣味的。

清　明

太阳—光的审美意象不仅转化为事物的普遍性的美的意象，而且它还转化成对人的道德品性的美与丑的审美判断。这种审美判断就衍生出了“清明”(白)的概念。

在日本古代的元典《古事记》中，就有这样的故事：有一个名叫须佐之男命的神，他被天界诸神驱逐出了天国。天照大神成为新的统治者后，他来到天国向天照大神上奏祝贺。当他来到大神身边时，天照大神非常警惕地问他：“你来到这里肯定不怀好心。”须佐之男命回答说：“臣仆没有任何邪恶之心。”天照大神反驳他说：“我怎么知道你的心是清明的呢?”这说明，“清明”就是善良的美好的心意，进入天国必须拥有“清明”之心。

今道友信指出：“这里的清、明之类的词语本来属于形容水和日月之光的美丽的审美范畴，所以，上述情况也可以看做是某种审美意识折射于日本的道德观念的证明。”①

古代的日本人既以太阳—光的审美意象来表达对人的善良道德的判断，同样又以这个审美意象来表达人的美丽的形态。“清明”一词很抽象，如何能够用一个词，既能表达人的内在品性的善良，又能够表达外表的美丽呢？古代的日本人采用了一个词，这就是美学范畴“白”。

白

“白”这个词是整部《古事记》中最早出现的关于色彩的词汇。“这个词自古以来就被解释为明亮的太阳的意思。”②白对于日本人来说，不仅仅色彩，它还被用来说明人的内心像太阳一样的清明、纯净、善良。

白不仅表达了人们内心纯净的品性，而且又用来表现人的外表的美丽。《古事记》中，当躲藏在天上黑暗的石室的天照大神从石室中出现的时候，众神们激动地欢呼道：“啊啊！容光焕发!”在《古事记》中，“容光”一词原文为“面白”，这句话直译就是“颜面泛出白光”。“这意味着把天照大神的威光比喻为太阳，由于被它照耀，众神的颜面泛出白光。这同时也是作为表达获得生机时

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:178.
② [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:179.

的快乐的'愉快'一词的词源"[①]。在现代日语中,"面白"也就顺利地演变为有趣、愉快、新奇的意思。

所以,在日本人的审美意识中,白就是指事物和人的清明、纯净、美丽的品性。在古代的神话传说中,神们往往借用动物的形象出现。凡是神变成的动物,大都是白色的。如白鹿、八寻白智鸟、白猪等。这说明,日本人往往用"白"来表达那些美好的、善良的、可怜的值得同情的对象。不仅如此,白还具有普遍的涵盖性。它可以对许可类似的美好的东西加以描述。自平安朝从中国大陆引进白粉后,直到镰仓时代,日本人一直用白粉美化人的面容。在《源氏物语》和《荣华物语》中,所描写的贵族美人几乎都用白粉化妆,在古代的文学作品中很难找到用红粉化妆的例子。在日本的日常生活中,建筑房屋时木头往往不饰色彩而显原木本色;神社的院落里铺满了白沙,神官们都穿着白色的装束;日本的新娘也都穿着白色的衣服;甚至日本人的饮食口味也以清淡为主。至今,日本人生活中仍喜欢采用的白木、白衣、白磁、白雪,以及其他种种表示洁白无瑕的东西。

对于日本人来说,白色既是美的色彩和意象,又是美好、善良、纯净、坦诚的表征。"日本人这种色彩观,与固有的神道精神也是分不开的,神道认为凡是带色彩都是不洁净的,唯有白色是一种神仪的象征。"[②]

从太阳—光到镜子,从镜子到黄金,这些审美意象逐渐升华出审美概念"清明",从"清明"到"白",完成了从审美概念到美学范畴的升华。

黑格尔在《小逻辑》中指出:范畴就是概念。但范畴不等于概念。概念是形式逻辑的称谓,主要是指对事物普遍性质的概括,概念集中地表达了事物的本质的普遍性或者说事物的普遍的本质,是对事物的区别或界定。黑格尔把形式逻辑意义上的概念,叫做"知性概念"。黑格尔所说的,范畴就是概念,其意思是说,范畴在反映事物的普遍的本质方面与概念完全相同。黑格尔所说的范畴不等于概念,是指他的《逻辑学》中的概念,不是通常的形式逻辑的"知性概念",而是"具体概念"。具体概念与知性概念的重要区别在于,具体概括不仅具有普遍性,而且还具有普遍联系和发展变化的特性。形式逻辑的"概念"不具备这个特征。可见,黑格尔所谓的"范畴"是具有事物的本质的普遍性、具有

---

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:180.

② 叶渭渠. 日本古代文学思潮史[M]. 中国社会科学出版社,1996:33.

普遍联系和发展变化的概念。

从辩证逻辑的角度看，日本美学中“白”这个范畴就表达了范畴的主要的特征。

“白”这一范畴不仅联系到光亮、美丽和清明（内心的美、善），衍生出了相关的、与之有联系的明、净、正、直等具有美的意味的、肯定性的概念，而且联系到其他的类似的美好事物。从美学范畴的角度而言，白这一范畴具有广泛的联系。更重要的是，“白”还引发出、衍生出了对立面的概念，并与之发生联系。这些概念就是污秽、邪恶、丑。

在日本人的眼中，死亡的世界是最黑暗的世界，是最污秽、最邪恶的地方。邪恶最具体的体现是“黑不净”（死）和“红不净”（血）。“与白相反的黑色当然就成了被不洁和阴暗的企图所遮蔽的玷污的心灵和晦暗的死亡的象征，玷污的心灵与清净之心相对立，晦暗的死亡则与生机盎然的生命相对立。”[①]这说明了，白与黑、赤、邪恶、污秽等概念形成了对立统一的关系。

黑

对于日本人来说，黑色是死亡的颜色。《古事记》中描写创世神伊耶那歧命的妻子伊耶那美命年纪轻轻就早逝了。伊耶那歧命在感情上无法割舍，就追寻妻子来到了黄泉（地狱、死亡界），想让她重新回到人世间。书中写道：黄泉是黑暗的，伊耶那美命的身体已腐烂，爬满了蛆。这说明，“黑是死之冥土的脏污黑暗，是与白净对立的不净的黑暗”[②]。

同样，《古事记》中写道，当须佐之男命向天照大神声称“仆无邪心”时，这个“邪心”在古老的典籍《日本书纪》中直接写成了“黑心”。由此可以判断，黑就是邪恶的象征。

赤

赤在日本人的审美观念中，具有复杂的感情特征。中国学者叶渭渠指出：“赤色具有两重性或多重性。一方面代表血色、火色，属凶恶的颜色。……另一方面，赤色的表征是太阳，又是一种神秘的色。……歌人是以红来表现一种热烈的感情色彩，形容爱心和恋情。”[③]赤色的两重性就是自然事物的美的内涵都具有两重性的特征。由于不同的自然事物，可以从不同意义上去象征它、比

---

① ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：181.
② ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：182.
③ 叶渭渠．日本古代文学思潮史［M］．中国社会科学出版社，1996：33.

喻它，既可以用肯定的方式去象征它，又可以用否定的方式去象征它，从而导致了同一事物具有两重性特征。例如，竹子大多是从肯定的方面去象征：正直、向上；也可以从否定的意义上去象征，例如杜甫的诗句："青松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿。"这说明了，同一自然事物可以具有不同的象征含义。

在日本人传统的审美意识中，赤是黑的近义词或同义词，称之为"红不净"。在审美中大多是否定性的情感判断。因为，死亡（黑）的灾祸出现时，大多伴有流血的惨状。黑暗的死亡是以流血为前提的，赤色往往与血污联系在一起。在这个意义上，赤色是令人恐惧的、令人憎恶的色彩；赤色是凶恶的色彩。在《古事记》的描写中，凡是那些凶恶的、令人厌恶的东西，都与赤色相伴。例如，专门吞食年轻女性的怪物八岐大蛇，它的目光"如赤加贺智（即红色的熟透了的浆果——引者）……其腹悉常血污糜烂"。八岐大蛇那喷血的眼睛和溢血的糜烂的腹部的形象就生动地表现出来了，令人非常厌恶。

就日本人的色彩审美趣味来说，它有一个变化的过程。自古以来日本人就喜爱、欣赏素简、清淡之色，崇尚自然事物及植物生命的原色，崇尚水的清纯无色。自中国大陆文化开始向日本渗透之后，在平安朝末期至镰仓时代、桃山时代，即从 10—16 世纪期间，日本审美文化受中国审美文化的色彩美的影响，尤其是佛教雕塑、器物的艳丽、辉煌之美的影响，转而喜好错彩镂金、浓艳夺目的色彩之美。所以有的学者把那一时期出现的《平家物语》中对各种花团锦簇的武士服装和宫殿装饰及器物的色彩描写称之为"色彩的旋涡"。到了江户时代以前，因受禅宗的人生哲学思想和审美趣味的深刻影响，禅宗崇尚"无"的淡泊境界，以及对各种形式美的忽视态度，促使日本人的审美趣味返归古代传统，重新欣赏自然色彩。不仅如此，还在对素简的自然色的传统欣赏之上，充分发展了对"晕色"、朦胧色的欣赏。江户时期的俳句大师松尾芭蕉的诗中就充分体现这种色彩趣味："阵头云如烟，一朵一朵又飘散，清辉月满山。""石上之石白，比之其白如玉帛，秋风白千白。""月色照四方，僧堆白砂似凝霜，圣洁闪清光。""迷蒙马背眼，月随残梦天边远，淡淡起茶烟。"

当佛教传入日本后，中国佛教庙宇建筑形式全盘搬运到日本。中国佛教的庙宇最大的特点就是装饰性极强。鲜丽的红色和赭色成为佛教建筑的主要的色彩；黄金成为佛陀和菩萨的色彩。日本人固有的色彩观念受到了扭曲。镰仓时代的歌人喜欢用赤色来表现热烈的感情、爱心、浓烈的恋情等。但是，从江户时代起，日本人的色彩观念又渐渐地回归古代的热爱自然色彩的倾向。曾经被

尊奉为神圣色彩的红色,其肯定性的意义被收缩到极小的范围,而对红色的原始的否定意义又重新出现在日本人的审美意识中。

这说明,日本人对赤色(包括接近的黄色和紫色)的色彩象征含义有一个演变的过程:古代喜好自然原色到镰仓时代转变为艳丽重彩,以致有的学者说《平家物语》中的人物服饰和环境描写成了色彩的旋涡;到了江户时代对色彩的审美趣味回复到自然色彩,并且更喜好晕色和朦胧色,这大概与佛教禅宗和道教自然观的影响有关。

水

水对于人和生物的生存有着重要的意义,人不能离开水,植物也离不开水的滋润,没有水,就没有植物的绿色。水对于生命体的功能,导致了人们早就对它产生了美好的依恋的情感。在日本人的审美意识中,水作为审美意象一方面来自充满生机的绿色植物的纯净,另一方面来自白色、光亮引申出来的对"纯净"的感受。日本是个多山的岛国,丘陵高高低低起伏较大。茂密的森林是丘陵厚厚的植被,就像海绵一样饱含着充沛的水,所以日本列岛水源丰富,水的形态各种各样。但总体上讲,这些水经过厚厚的植被的过滤,流出来后又在太阳光的作用下显现出耀眼的白色,所以,静态的水显得非常清澈透明。日本四周是大海。海水也是清澈透明,海浪掀起了层层的白色浪花。所以,清新、纯净成为水的美好的性质,它使人爱恋,形成了人们对水的美感。

水不仅可以饮用,还可以清除污秽。所以,清新纯净的水与污秽、肮脏的东西形成了对立。混浊的水是令人反感的。日本人认为什么东西最肮脏呢?就是黑暗、死亡和道德上的罪恶。它们的颜色是黑、赤,即黑不净、红不净。在日本宗教传统中,凡是接触过这些东西的人,必须通过"去秽"和"祓禊"的方式来清除污秽。具体地说,就是通过斋戒、沐浴来清洗污秽和罪恶。这种净罪的方式就是在大海中清洗身体,或是用纯净的山泉清洗身体,从而使人获得身体和灵魂的清新纯净。这与古代希腊人的"净罪"仪式是一样的。水就从清新纯净的品性上升为道德意义上的纯净、善良和吉祥。

二、植物系列的审美意象

青(绿)

"日本人心灵深处的森林信仰"是日本宗教思想中核心的信仰,是日本精神思想结构的支柱。"实际上一直到弥生时代开始,日本列岛几乎全被森林覆

盖着。不仅山上，就是平地上也全部覆盖着森林。日本到弥生时代以后才开始砍伐森林，而把那里改造为田地。……但是，有些地方的森林是不能砍伐的。那就是神社里的森林。神圣的地方不能没有森林。……那还是从绳文时代以来日本人信仰的缘故。”①日本人的宗教信仰同森林结下了深厚的关系，远古以来的“万物有灵观”“万物有生观”“精灵观念”、自然之间的“生命平等”观念等，都同森林环境紧密联系在一起。还有“一个原因是输入水稻农耕比较晚。水稻耕作进入日本是在距今二千三百年前，所以日本是农业后进国。而且进入日本的农业是水稻农业，不附带牧畜，只能在平坦的地方造水田，山上和森林里无法造水田，所以日本保留了许多森林”。②

日本人对森林的情感是非常深厚的。森林提供了生存的基本的食物保证，提供了建筑房屋的材料，提供了树皮衣服和各种生活用具，提供了艺术创造的基本的物质材料等。在审美意识方面，更重要的是森林文明形成了最初的“万物有灵”和“万物同情”的观念以及以生命力充盈为美的观念。对此，林屋辰三郎指出：“古代人的思想的特征，基本上是来自自然观方面。正如人们所说的草木会说话一样，过去可以在遍布于人们周围的树木中发现精灵，把其当作神灵的降临。在自然观形成的要素中就有树木的存在。”③

此外，森林在不同季节中不断变幻的缤纷色彩和自然物千种风情的优美姿态不仅促进了日本人对寂静之美、闲适之美的感受，而且还促进了对事物色彩和姿态的审美敏感，“色”和“姿”也就成为后来日本美学中重要的审美范畴。森林景观时隐时现所显示的神秘新奇，布满人迹兽踪的森林路径之幽深绵长，促成了日本人喜爱探幽烛微的审美情趣，这种情趣转化在歌论中，形成了著名的以有限显现无限、言不尽意的“幽玄”这一审美范畴。可以说，日本美学中关于优美、和谐的审美观念，同森林环境有密不可分的联系。

今道友信指出：“无论如何，我们都应该注意到，审美意识的基本词语中最重要的概念都是来自植物的。”④对于日本人来说，绿色是生命的色彩，是最美丽的色彩；绿色的植物的姿态表现出了盎然的生命力，它们或葱俊秀美，或高大

---

① [日]梅原猛．森林思想——日本文化的原点[M]．中国国际广播出版社出版，1993：21.

② [日]梅原猛．森林思想——日本文化的原点[M]．中国国际广播出版社出版，1993：141.

③ [日]林屋辰三．五行之美与历史[M]．见．日本古典美学[M]．中国人民大学出版社，1993：97.

④ [日]今道友信．东方的美学[M]．生活·读书·新知三联书店，1991：191.

挺拔,植物之美形成了各种各样的美的姿态。

日文中的"くはし"(美丽)"本来的形象在于植物自我生命的充实的美,……它并不限于哪一种青树叶"[①]。它可以用来描绘山的美,描绘丰盛繁茂的树木之美,可以用来描绘果实累累的稻之美和弱小的惹人怜爱的女性之美,当然也可以用来描绘健壮挺拔的男性之美。

青山的美在于它覆盖着深绿、浅绿和葱绿的树木植被,跃动着水灵灵的生命,这就是山的美。如果"青山哭枯,成为荒山"(《古事记》),这种山就是死亡的山,丑恶的山。

同样,枯败的树叶、病态的女性、瘦弱个小的男性都是丑陋的,令人厌恶的。

日本美学从绿色引申出了一系列审美意象和美学范畴。如"华丽、艳丽、娇艳、繁盛、苍劲、枯瘦等等,(这些)大多是从描述植物在四季各个时期的状态而产生并被抽象化的概念"[②]。

竹、松、梅、樱

在日本人的植物美学中,竹、松、梅、樱是重要的审美意象。竹、松、梅是日本人原有的审美意象。中国文化传入日本后,日本人原有的竹、松、梅的审美意象被注入了更多的"比德"——道德上的象征比喻意味更为浓厚了。在日本,竹、松、梅的审美意象大概是最先具有道德意味的审美意象。

竹:

竹子具有广泛的实用性,人们的生活中的许多用品都是用竹子做成的。例如,折扇的扇骨、扫帚把、笛子、毛笔、竹矛、竹床、竹席、舀水的竹筒以及各种各样的竹器等。竹子对人类的大大的益处,深深感动着人们的情感。这是人们以竹为美的情感基础。

竹子的颜色青绿,从色彩上讲,是生命的色彩,是日本的植物美学中最招人喜爱的色彩。竹子的外皮显示出自然的光滑,闪亮着自然生命的光泽。竹子的形态是正直、挺拔、向上生长的。阿恩海姆从视觉心理的角度,谈到任何向上的线条、形式,都使人的心理产生亢奋和高兴的情绪。所以,竹子的形态能够直接引发人的振奋和激动情绪。

竹子的竹节体现了某种天然的尺度。竹节的尺度显示了生命进展的节奏

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:191.
② [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:191.

和内在的规范，它不是漫无节制地任性地生长，竹子具有自身规范、自身的内在的含义。

竹子内心是空心的。中空意味着“无所用心”，没有心计，竹子往往成为了正直朴实的道德的象征，也正是因为它的中空的内在结构，才使它变得结实，变得具有非凡的承受力和抗击力。大概，这就是中国人和日本人都把竹子比喻为君子的原因吧！

竹子既有生命的色彩，又有正直向上、坚忍的秉性，又有挺拔的姿态。所以，竹子成为了俊美的人的象征，也成为了人的高尚的精神风貌的象征，成为了美的意象。

松：

对于日本人来说，松树有着许多优秀的品性。首先，松树的品性是永不变色。当秋冬来临之际，万木枯败而失却原本的绿色，逐渐变化为黄色、金色时，松树却依然保持自己的色彩。即便是在凛冽的冰雪中，松树依然挺拔不屈，毫不动摇。松树的忠实、固守的品性成为了忠诚不贰的象征。古代日本严格的等级制度对家奴品性的要求和后来的武士道精神所要求的忠诚不贰的信条，强化了人们对于松树品性的道德意识。

其实，松树有着高大、挺拔、壮美的形态。它在野草和绿树中拔地而起，超群脱俗，显示了极为强烈的自我成长、自我发展的主体意识。

一般来说，东方民族都推崇主体精神的能动和主导作用，强调个人的主体意识，日本民族则更把这种主体意识、主观精神的能动作用推崇到极限的程度并在实践中彻底执行。中村元指出：“日本民族的思维方法的一个特点，就是非常重视某些特定个人的思想灵验与精神威力。”[①]本尼迪克特指出：“日本人说精神就是一切，也是永恒的。”[②]今道友信认为，日本“人的内心理念的典型可以在植物中求得”[③]。正因为松树有这几方面的自然品性，所以，日本的民族精神在松树的形态上求得了恰切的表达。这样，日本人就把松树转借来当做了审美的意象。

梅：

据说在奈良（公元8—9世纪）时代，日本人最欣赏的花是梅花，直到镰仓

---

① ［日］中村元．东方民族的思维方法［M］．浙江人民出版社，1989：336.

② ［美］本尼迪克特．菊花与刀［M］．浙江人民出版社，1987：21.

③ ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：192.

时代之后,人们才逐渐喜爱樱花。在日本人的眼中,梅花不仅仅具有视觉上的美,而且它还具有嗅觉上的美。梅花在日本人的植物的美学中,是色香俱全的美。梅花成为审美意象在于它独特的色香,梅花之美主要是诉诸嗅觉的美,其次才是它色彩的美。在古代日本诗人小野篁的《古今集》中有咏梅的诗句:

“雪压花枝不见花,梅花飘香雪亦香。”

此诗句说,梅花树的枝头上积着一层白雪,不见梅花,却有浓郁的、沁人心脾的花香。雪中的梅花没有形态却散发着香气,就像在浓密的树林中,看不见鸟,却听见鸟的叫声一样。这就像水中盐、水中蜜一样“体匿而性存”,形隐而香在。日本人受禅学思想的影响很深,禅讲究“不立文字”,中国诗家司空图所谓的“不着一字,尽得风流”“羚羊挂角,无迹可求”就是禅宗诗学的精彩表达,无文字、无语言却能够表达精深的思想,这就是“不立文字”,这就是无形(式)之美。雪中的梅花无形态却香气四溢,正显示了无形式的禅意和禅趣,也符合了人所应当有的谦虚、含蓄的品性。

就色彩的审美而言,在雪后的晴朗的天空中,总是看见那些盛开的鲜丽的梅花。无论是红梅、黄梅,它们映衬的背景却是雪中呈黑色的枯林朽木。梅花的艳丽更显出它顽强的生命力,梅花凌寒傲放的风骨令人惊赞不已!

梅花怒放于最寒冷的季节,生不逢时却泰然处之。在最不适宜生命生存的恶劣气候中,却拼尽全力焕发出自己生命的美丽,展现出生命的精彩。这正是早期武士道所崇尚的“决绝拼死”的精神。梅花是抗暴花,是报春花,敢于先身赴死,所以梅花是坚忍不拔的武士精神的表征,这是日本民族所崇尚和追求的人生精神。

梅花的天然的品性成为了日本民族道德精神和人生理想的象征,成为了日本美学的审美意象。

樱花:

日本盛产樱花,誉为“樱花之国”。樱花在日本有一千多年历史,据传说曾经有一位聪明美丽的姑娘,名叫“木花开耶姬”,“木花开耶”一词的意思即樱花,她从日本的冲绳出发,经九州、关西、关东,到达北海道,把象征爱情和希望的樱花撒遍各地。从此,樱花由南向北依次盛开,樱花盛开的轨迹成了一道自南向北的风景线,日本人叫做“樱前线”。

日本是个狭长的岛国,南北气候差异很大,樱花由温暖的日本列岛南端向北方依次开放,这条由南向北推进的“樱前线”(每年的3月15日至4月15

日),就是日本政府规定的“樱花节”。在这期间,日本人纷纷走出家门,外出赏樱花。他们有的举家前往,有的邀上三两好友一同欣赏,有的公司还组织员工集体赏樱花。赏樱在日语中叫做“花见”,这是春天里全国各地都要举办的各种赏樱活动。这说明了,樱花是日本国全民共同的审美意象。

樱花是蔷薇科的植物,落叶乔木,可以长到16米高。但一般公园中,都将它培养成小乔木,约5米多高。樱花树与梅树一样,都是先开花后长叶。开花时,五六朵花开于枝上,形成串串花序。花瓣大多是白色或淡红色,有淡淡的清香。樱花有单瓣和重瓣的区别。单瓣的花可以结出果核,果核成熟时为黑色;重瓣的不结果。全世界的樱花树共有800多品种。日本就有樱花30多种类,300多品种,在这个意义上,日本不愧为樱花的国度。

日本人喜爱樱花的情感最初出自于樱花和樱树的实用性功能。自古以来,樱花与日本人的生产、生活融合在一起:樱花的开花和败谢,预告着春天的季节和时令的到来。樱汁、樱叶、樱花、樱木,是日本常见的药材和食品的原料,樱树的木材则是做家具和木雕的上好的材料。樱树的有益性决定了日本人对樱花的原初的热爱的情感。

日本人为什么喜欢樱花?为什么樱花成为日本的植物美学中最典型的审美意象呢?

这先得谈樱花的自然品相。

首先,日本的樱花香气淡薄,樱花不以香气取悦于人。樱花不鲜艳、没有夺目的艳丽,它不以色彩炫人眼目。樱花的颜色分为白色、浅粉色、浅紫色,也有分布在日本列岛南部的九州和冲绳一带的紫红色的“大山樱”。总体上讲,日本的樱花主要以白色和淡粉红色的居多。日本作家神西清在他的《随笔集》“一种幻想”一文中说道:“樱花的花瓣非常薄,所以其淡红色的颜色就给人一种微妙的、半透明的感觉。而由这样的花瓣集聚起来的花团,恰似一层霭霞,已经超脱了一般的色彩感,呈现出一种清淡的色调。这样,看起来既不是由外向内透明,也不像由内向外透明,表面上既没有光的反射,也不像从外部轻轻地罩上了一层东西,而是互相簇拥在一起,共同形成了均衡匀称的整体。光线对它几乎已经失掉了反光和渗透力及折射的效果。即便如此,它仍然保持着一种清爽而微弱的明度——这样,它就几乎已经完全丧失了花所固有的个性和实在

性,而散发着某种情趣性的神韵。"①

这就非常细致具体地说明了樱花的形式美。樱花给予人独特的视觉上的美感就是轻盈、淡雅、纯净和朦胧美。而朦胧、阴翳的、捉摸不定、无法言述的那种美感,却正是从平安时期以来,日本人追求的审美趣味。

从平安时代起,日本人开始热爱樱花。这有着深厚的民族文化心理。那时,禅的思想已深深影响到日本普通民众的心理。樱花淡雅,既不以香气迷人,也不以纯净的色彩炫目,这种朦胧的、难以把握的对象,正是禅意和禅趣所推崇的境界。樱花独特的形式美感正符合禅家追求的朦胧之美和所持有的平淡之心,平常心。

其次,樱花短暂的绽放和随即的飘零体现了佛家禅学的"无常"观念。

佛教,尤其是禅宗的传人,对日本文化产生了剧烈的影响,也深刻地改变了日本人的人生观。佛教的无常观念使日本人从另一种角度来体验人生事相,并且寻找到能够契合这种无常观念的自然的对应物。这典型的对应物就是樱花。

佛教的核心思想是"三法印","三法印"中的"诸行无常"的"行"是迁徙流变、变化的意思。"诸行无常"就是说明万物和人,包括人的生命和精神思想都是变动的、处于不断生成与不断消失之中,一切东西都是刹那间的、短暂的存在,世上没有永恒存在的、不变化的东西。例如,人的一生就是处于从小到老直至死亡的不断变化之中的。植物世界更显示出了瞬间中的变化,春去秋来、花开花落,都显示着生命的变化和短暂的存在的事实。这就叫做"无常"。

佛教把变化叫做"无住",无住就是变化不居,一切存在物都不能永驻,不能永恒。一切"无住"的、不断变动的现象都是无法把握的,就像你想去把握住闪电雷鸣和风一样,这是不可能的。佛教、禅宗把处于不断变化中的、把握不住的现象叫做"空性"。

自古以来,樱花之所以被日本人所钟爱,有一个非常重要的思想因素潜移默化地渗透了日本人的人生观之中。这就是,樱花在短暂的绽放中显示出来的美好、辉煌和刹那间的消逝中的凄美,深深地触动了日本人心中的"世事无常"的感慨!樱花成为了日本人无常观念的表征,成为了日本人表达生命现象的活生生的符号。《平家物语》卷一第十二节中的和歌就体现出这种情绪:

① [日]安田武,多田道太郎.日本古典美学[M].中国人民大学出版社,1993:90.

樱花呀，别怨贺茂河上的风吧，

它不能阻止花的凋落。①

不仅如此，樱花面对无常的自然法则，它依然平静地无语地绽花怒放。就在短暂的绽放中，它却充分展示了自己生命的绚丽和美好。一棵樱花树从绽放出第一朵花蕾到满树的樱花怒放，其辉煌的时间仅仅只有4天，而从绽放到飘零也仅仅只有7天左右的时间。真可谓是短暂的辉煌！

樱花的凋落也是别具一番景致，满树的樱花在和煦的春风吹拂下轻轻摇曳，纷纷扬扬地飘落下来，像粉蝶乱舞。如细雨纷飞的樱花花瓣在明媚的阳光照耀下，让人眼花缭乱，内心撼动。仅仅在一夜之间，昨日还是轻盈的如云如盖的花枝上，此时只剩下光溜溜的树枝条和几片新嫩的绿芽。樱花逝去，樱花树变得清清爽爽，无牵无挂，展现在你眼前的是满地散落的花瓣，淡雅轻盈的花瓣已渐渐失去粉白色的光辉，这种生命消逝的情境显出了几分凄惨，几分悲壮，不觉让人感到几分无奈与惆怅，令人的心境产生迷茫怅惘。樱花生命的短暂、无常，真令人感伤，催人泪下。

正因此，日本有"樱花七日"的谚语，就是指樱花短暂的花期，也因为这个原因，日本人的家庭中，都不种植樱花，因为樱花短暂的辉煌被认为是对家族的延续和兴旺不利。

日本人千年来品赏樱花，千年来也不断以樱花来感悟人生，樱花不断地强化着日本人的无常观念。对无常的深刻感悟使日本人变得多情而感伤，在审美情感方面更亲近那种哀伤、凄美的情绪。有人说日本民族是多愁善感的、富于感伤情怀的民族，日本美学是"风（逝）的美学"这是不无道理的。

第三，樱花轰轰烈烈的绽放和凄美的消逝的生命状态吻合了武士道的人生信念。

在平安幕府时代，那些身佩双刀、以杀戮为事业的武士们，也常把自己和樱花相比。武士们将樱花刹那间的绽放和瞬间的败落，来比喻武士生命的短暂和辉煌。日本有一句谚语："花是樱花，人是武士。"在古代的日本人看来，樱花与武士之间有着许多相同的气质，这些气质体现了日本民族整个的思想价值和审美内涵。武士们认为，武士的人生像樱花一样短暂，应当在有生之年作出一番

① 平家物语[M]. 人民文学出版社，1984：33.

轰轰烈烈的事迹，武士们如果失败了，就应当在樱花树下剖腹自尽。这就是武士应当具有的“视死如归”的气概！

武士把轻盈淡雅的樱花同暴烈嗜血武士相比附，这似乎很难让人理解。其实，在这种比喻中隐藏着武士阶层的悲剧性的人生信念。樱花的那种转瞬即逝的辉煌和败落之后的凄美，同武士对自己的身不由己的生活状况，以及自己悲剧性的命运的理解有关。在那强蕃林立、狼争虎斗的战乱年代，武士的命运受制于封建领主，武士就是为死而生的人，生命对于武士来讲，总是危机四伏、稍纵即逝的。武士随时都有可能为自己的主子献出生命，他们的生命如同脆弱的樱花，一阵狂风就可以抹杀殆尽。武士的信念就是，要像樱花那样：“宁愿短暂，只要灿烂。”生命虽然短暂，却应当灿烂辉煌！这就是日本人将武士比做樱花的原意，因为樱花在最美的时候，也就是它将要凋谢的时候。因此，日本人把樱花与大和民族的武士道精神相连，樱花的瞬间开放，瞬间凋零，就如同武士最光彩的时候，也就是他抛洒热血效命疆场的时候。因此，武士也应当拥有樱花败落飘散时的宁静、从容和镇定，即使他们面对的是死亡。

尼采的话语可以当做樱花与武士的悲剧性的命运的注释：“当不可能骄傲地活着时，就骄傲地死去。”“失败了的事情因其失败更应当被人尊敬！”①尼采认为，既然人生是一出悲剧，那么，就应当把这出人生悲剧演得威武雄壮，演得灿烂辉煌！

日本人认为，真正的武士，应当具有浩然之气，即使在路上行走时，也散发着一种俨然的气场。真正的武士具备有禅的平常心，用花开花落、自然而然的心境去看待死亡。所以，死亡什么时候来临并不重要，重要的是面对死亡绝对不能惊愕失措，即便面对突然的、致命的袭击，也不可能搅乱他精神的平静。真正的武士，面对危险或死亡的威胁也不会失去沉着冷静。他们在激烈的拼杀中冷静自若，面目凝重。日本社会中一直有所谓的“三年半张脸”的说法，就是说武士在三年中，才能报以一次笑容，而且仅仅是半张脸的笑容。至今，武士道精神已烟消云散，但日本政坛人物在公开的场合却依然保持着凝重和冷峻的神态。

尽管现在的日本国中“武士”这个词仿佛已成为过去的代名词，但不能不说日本人身上依然存在着武士精神，日本人赞赏樱花的原因是崇尚樱花的一种

① ［德］尼采．在世纪转折点上［M］．周国平译．上海人民出版社，1986：64、63.

精神，这与武士精神正好是不谋而合的。另外，从武士或日本人的这种对樱花的审美倾向亦能看出日本人是悲观主义者，是重视心灵感受的民族，欣赏悲剧、无常，离不了一个“哀”字，如文学主要表现哀伤、哀怜、哀叹、哀惋、哀怨、哀情、哀痛、哀感、哀美，以及物哀。这与中国人看戏喜欢看喜剧、看大团圆结局不同，日本人无论是看书还是看戏，大都喜欢看悲剧，甚至于日本人在面对突发灾难和生离死别时表现出的冷静和镇定，与其他国家的人表现出的捶胸顿足、呼天抢地、痛不欲生的情景大为不同。究其原因，绝对不是日本人缺乏感情，而大概是因为他们的感情以至文化中积淀了太多的悲剧因子。

我们在看待日本民族，在了解日本人的心理的时候，可以参照日本诗人能任义良说的一句话：“如果谁想了解日本精神的精髓，应该了解一下樱花，因为这种精神的实质就是清晨芬芳的樱花。”

古代日本的文学作品中的武士和现今的演艺圈中有很多人英年自杀，无不与日本人很喜欢樱花这种瞬时绽放、刹那间凋谢的痛快淋漓的品性密切相关。

第四，樱花的花开花落中渗透出的群体主义精神。

樱花与别的花卉相比，并不见得姿色出众，单独看一朵樱花，也没有什么个性，甚至一点也不起眼。神西清指出：樱花“互相簇拥在一起，共同形成了一个均衡匀称的整体。……呈现出一种互相偎倚的娇态”[①]。神西清的意思是说，观赏樱花只看一朵两朵、一株两株是看不出它的美来的，一定要成片地看，最好是带着天空或绿草的背景的远看，这样才能发现它不俗的魅力。那是一种铺天盖地、浩浩荡荡的集合之美，洋溢着无限的生机和令人感叹的生命能量。这同日本武士的集团精神是很相似的。然而，古代的武士的集团精神并非我们所理解的爱国精神，他们既不忠君又不爱国，他们爱的是自己所在的武士集团。日本人评价武士也不是以是否忠君爱国来评价的，而是看他是否忠诚于自己的领主和自己的武士群体。

日本人认为樱花最美的时候并非是盛开的时候，而是凋谢的时候。樱花的凋谢有个特点，就是一夜之间满山的樱花全部凋谢，没有一朵花留恋枝头。樱花的自然特性被比附为日本武士崇尚群体的精神境界：要生一起生，要死一起死。

第五，现代社会的语境下，樱花或者说樱花节成为了日本全民狂欢的文化

---

① ［日］安田武，多田道太郎．日本古典美学［M］．中国人民大学出版社，1993：90.

符号,被赋予了新的审美意蕴。

早在古代,日本人就将樱花看做是春天的化身,樱花是神灵。日本语中的“樱时”(古语),意思就是“春天的时节”。每当春天来临,人们最关注的就是樱花一年一度的花开花落:花蕾结得多少好坏,开花时能否躲过春雨的淋洗,是否能开得灿烂;凋谢时能不能遇上春风,使花瓣飘落得干净。樱花是否开花顺利在古代日本人看来,意味着这一年是否风调雨顺,五谷丰登。所以每当花开时节,人们就聚集在樱花树下,放歌畅饮,用整个的身心去赞美春天,祈祷神灵的保佑。古代的日本人欣赏樱花的集会就带有祈福和狂欢的色彩。

从平安朝时代起,由于欣赏樱花同佛教的“无常”观念和武士道的精神发生了密切的联系,传统的欣赏樱花的狂欢化色彩被悲哀和感伤的情绪取代。这种感伤情绪从古代一直延续到今天。但是,樱花时节的狂欢化色彩并没有泯灭,一旦社会心理发生了变化,狂欢化的因素又得到了迸发。

日本社会进入江户时代以后,特别到了明治维新之后,随着日本经济的迅速发展和平民百姓生活水平的提高,观赏樱花更是成为从宫廷到民间约定俗成的民间重大节庆,人们对欣赏樱花表现出了最大的乐趣。日语中有一个动名词就叫“花见”,意思就是“赏花、观花”。现在,只要一提起“花见”,人们首先想到的一定是春天里日本各地都要举办的各种赏樱活动。“花见”虽不是法定的节日,但它的热闹非凡却不亚于日本任何一个全国性的节日庆典。

每到樱花时节,皇室和内阁总理都要在皇家花园举行盛大的“观樱会”,宴请并表彰各行各业的优秀人士。一般的企事业单位不管工作多忙,都会放假半天,或提早下班,并为员工们准备好各种饮料、小吃,让员工们去附近公园的樱花树下欢聚一堂,开怀畅饮。

每到这时,平时安安静静的日本会突然闹腾起来。不论城市、乡村,樱花树下总是挤满各种各样的人群,吃的、喝的、唱的、跳的、哭的、笑的,千姿百态、无奇不有,人们在一起尽情宣泄春天的激情与欢乐。为了欣赏“满开”的樱花,人们会通宵达旦地在树下唱歌跳舞。在一些著名的赏樱胜地,人们还为满树的樱花张灯结彩,“夜樱”与彩灯交互辉映,无比灿烂辉煌。

现代日本社会这种全民族的昼夜狂欢,使樱花的审美意象从旧日人们所感慨的“人生苦短”的感伤和哀愁的审美情绪更是转化为了“及时行乐”的狂欢

精神。①

值得说明的是，在日本美学中，从植物的美学意象开始，经过樱花的审美意象以及人们所赋予樱花的丰厚的文化意蕴，又从樱花的审美意象生发出了所谓的“风的美学”。风可以感觉而无法把握，人们可以通过其他事物来证实风的存在。例如，小草的摇曳、树叶的低吟、皮肤的感觉等。刹那间的风起风逝无影无踪，如同虚无缥缈的美感一样。日本“风的美学”主要是指既能清晰地感觉，又无法具体地把握的那种瞬间的美，这种风的美有着悠然不尽的、“无形的趣”②。悠然不尽的无形的趣味，类似于印度美学中的“韵”一样。正如《平家物语》开头所写的：“祇园精舍的钟声，诸行无常的回音”，在悠然回荡的钟声中，缠绕着绵绵的情感和思绪。

“风的美学”意象除樱花的审美意象外，还有风、花、雪、月等。风、雪、月等意象的内涵不仅指具体的东西本身，而且主要是指像风、雪、月那样朦胧的难以捉摸、漂浮不定的存在。它们所传达出来的真理，就是一切生命都是短暂而易逝的，世事漂浮而无常的思想观念，这些存在的东西刹那间就消逝得无影无踪，所以，日本称死亡叫“云隐”，就是以日光或月光瞬间就被浓云遮没而消逝来象征生命的脆弱与短暂。风的美学就是日本式的“存在主义”哲学，这一思想观念具有深刻的真理性，更具有普遍性。风的美学就是日本民族感伤心理的典型的体现。

基于植物的比德之美——精神美

用自然事物来比附人的姿态和品德，这是人类审美思想发展的共同的特点。几乎没有哪一个民族在童年时期不采用“以己度物”的方式来认知自然世界，也没有哪一个民族不采用比喻、象征的方法来认识自己，说明自己。从用自然事物比喻人的模样、姿态，到用自然事物来比喻人的品德，这是从外部物质形态之美升华为精神之美的跨越，在美学上叫做“比德”，即以自然物来比喻人的道德品性。例如，孔子所说的“仁者乐山，知(智)者乐水”就是用大山的容纳与施与精神来比喻仁爱的人，用水的柔软性、随物赋形的适应性和任何东西都不能阻挡它奔向自己的目的的品性，来比喻水以柔克刚，以弱胜强的机巧特点。

日本人通过植物的生存样态来比喻主体应当拥有个人内心的仁爱精神，以

① 樱花部分参考了黎娟写于《考试周刊》的文章。

② ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：207.

及人与人之间仁爱和睦的环境对于仁者品性所施与的重要影响力。这就是日本美学中提倡的“里仁之美”。“里仁之美”出自孔子的《论语·第四·里仁》：“里仁为美，择不处仁，焉得知？”按许慎《说文》解释：“里，居也。从田，从土。”“里”就是人所居住的地方，后来泛指村落。“里”包含的家庭因时代不同而数量上有所不同。中国周代以二十五户为一里；战国时和之后有一里为五十户、八十户、一百户等规定。“里”就是居住之地。

孔子所谓的“里仁为美”的原意是说，一个人居住在有仁风的地方才好。要善于选择居住的地方，不居住在有仁爱之风的地方，怎么称得上你是聪明的呢？

孔子在“里仁”中还有一句话：“唯仁者能好人，能恶人。”这是说，只有内心仁德的人，才能够懂得爱好人，能够懂得憎恨坏人。

前者强调淳朴善良的民风和人文环境对仁者精神品貌的深刻影响，后者强调仁者内心的道德修持的重要作用。

北宋的思想家王安石在《里仁为美》一文中解释说：“为善必慎其习，故所居必择其地。善在我耳，人何损焉？而君子必择所居之地者，盖慎其习也。”“孔子曰：‘里仁为美’，意以此与！一薰一莸，十年有臭，非以其化之之故耶？”

日本近代哲学家荻生徂徕把“里仁为美”理解为“里于仁为美”。这是正确的。“里仁之美”有两方面的意思：不仅个体心中要持有善良仁爱的品性，而且你选择所居的环境也应当是仁爱之人的居住之地。只有这样，你心中的仁爱才能够保持，才不受恶品性的熏染，才能够达到更高的仁的境界。这就是所谓的“近朱者赤，近墨者黑”的意思。

日本美学家为什么说植物之美能够启示人们达到“里仁为美”的精神高度呢？因为植物之间的和谐、亲善相处与动物之间的弱肉强食、你死我活的争斗场景形成了鲜明的对比。植物之美正在于每一种植物自身的向上生长，有着自身的发展目标，而又与其他植物亲和相处，生长在纯净的环境中，形成了自身的美和森林之美。黑格尔也把植物世界的本性称之为“天真的无差别状态”，把动物世界称之为“严肃性的斗争生活的罪恶”世界[①]。这样，人们通过植物和谐相处的感性的样态，从中体验到一种亲善的美，由此，人们通这对植物世界的和谐共处的感性体验，把植物的精神品性升华为了人的道德之美、精神品格的

① ［德］黑格尔．精神现象学：下卷［M］．商务印书馆，1979：189.

“里仁之美”了。

今道友信认为:“‘里仁为美’即使在艺术中,也是人(艺术家——引者)的仁(爱)上升,其美也上升。”“美与爱相关,不外乎是说美是与人的主观直接相关的价值,是既依赖于色物也依赖于思的东西。”①今道友信认为,艺术作品之美来源于艺术家内心中的仁爱之美,艺术家是把心中的仁爱用色和形象表现出来而已。

第三节 日本美学范畴的特点

美学范畴是审美意识的理论形式。日本民族的审美意识经过较长时期的发展,形成了具有内在逻辑性的范畴系列。如果展开这一范畴系列,也就是对日本民族审美意识的一种简要的历史描述。

此前已谈到,日本人的审美意识最早起源于对自然美的感悟,具体地说就是对森林植物的生命姿态和日月星辰风花雪雾等自然物的同情和欣赏。这些自然物生命形态、色彩的变化,导致人们对季节变化的深切感受和对生命本质的理解。这种生命感和季节感,一方面被凝固、被抽象为“物哀”“风”“雪”“月”等美学范畴,另一方面形成以色彩为表现形式的、以伦理的“诚”“信”“净”观念为内涵的“白”“青”“黑”“赤”等审美意象和类概念,并由此生发出形、姿、繁茂、华丽、艳丽、娇艳、苍劲、枯瘦、寂静、余情、空寂等美的形态范畴。这种由自然生命感和季节感所生发的美学范畴被日本美学家称为“植物的美学”或“风的美学”。“这种基于植物的世界观中的审美意识……它作为日本的传统是很显著的。……这个传统以相当明了的形式对后世审美范畴的形成产生了影响。”②

概括来说,日本美学范畴是在审美意象和类概念的基础上衍生和发展出来的。所以,日本美学范畴又保留了审美意象和类概念的特征。具体地说,日本这种称为“植物美学”或“风的美学”观念所形成的美学范畴,具有三个特点:形象性(诗性)、象征性、情感性。

---

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:204.
② [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:197.

一、形象性

日本美学范畴大都以具体事物的形象及特征来表达审美观念，具有鲜明的形象感和象征性。如“风”“雪”“月”“白”“青”“黑”“赤”等范畴，就是以具体事物的形象和特征来表达某些普遍的审美思想和观念的。这里的风、雪、月的内涵就不仅指具体事物本身，而且还是指具有像风、雪、月那样的特征的东西或真理，包含着生命短暂而易逝，世事漂浮而无常的思想观念。这一思想观念有着深刻的普遍的真理性，因此，不能以西方美学范畴的形态特征来要求和看待东方美学范畴的形态特征。风、雪、月之所以被称做范畴，是因为它们既拥有思想的普遍性和深刻性，又具有发展变化和普遍联系的特征，而这一特征正是逻辑学上判定范畴的基本标准。

这说明东方和日本美学范畴完全不同于西方美学范畴那样高度抽象的、以数学和逻辑思辨为基础的思维特征。西方美学范畴把事实中存在的那些具有普遍真理的要素加以抽象和浓缩，并给予数学的精准化或逻辑化的解释。这说明西方美学范畴重视对审美客体所拥有的抽象普遍性、规律性特征加以归纳和总结。例如，西方美学中的比例、平衡、对称、整齐一律、多样化统一等范畴，同东方诸民族美学和日本美学范畴无论在形态上、内涵上、感受上都迥然不同。日本美学范畴表达的是审美感觉和审美情感的普遍性，而不是事物形式美要素的共同性和规律性。因此，为了表达美感的普遍性，日本美学范畴往往以具体事物的形象、形式及感觉特征让人直接地感受，以品味出共同的、普遍的美感。例如，绘画中的“淡泊”“虚”，茶道中的“朴拙”“枯淡”，歌论中的“物哀”“幽玄”，诗论中的“花姿”等都是通过具体的形象样态表达出来的美感。

二、象征性

日本美学范畴以具体事物的形象特征来表达普遍感觉和审美观念。这就是歌德所谓的“以个别、特殊来显现一般”的方式，或者说就是艺术的传达方式、“诗性的思维方式”。用通俗的话来说，这就是“借此而言彼”；在表现上，就是以间接的、曲折隐晦的方式传情达意。人们对象征物的认识，也就只能抛开具体形象而去猜测、领悟形象背后所暗含的意义。例如，古希腊雅典的阿弗洛狄蒂庙门上所刻的倒三角形；印度教艺术中所画的莲花、水瓮；古代中国人所欣赏的鱼、花生、莲蓬、石榴等形象，都不能只从事物表面的形式所提供的意义上

去认识，而应从通过约定俗成固定下来的背后的、所暗含的意义上去领悟。

日本美学范畴明显具有象征性的特征。就审美的类概念而言，例如“白”象征善良、正直、淳朴；“黑”象征污秽和死亡以及道德上的凶恶；“花”象征少女和美好的青春；“月”象征女性和美丽等。日本美学范畴的含义绝不仅仅表达具体事物本身，而是具有更深的、引申的意义。它们具有象征的“借此而言彼”的基本特点。

日本美学范畴还具有象征的另一个特点，即“只及一点，不及其余”。象征在内容和形象上仅在某一特征上达到“彼此协调”，形象还不能够全部地显现深广的内容。象征在于仅仅突出某一特征，而不具有更大、更广泛的包容性。“例如狮子除刚强之外，狐狸除狡猾之外，都还有其它性质，特别是神除三身一体之外还有许多其它特性，不是用一个数字，一个图形或是一种动物形象所能表达的。所以内容对表现它的形象毕竟有些不相干，内容的抽象意义可以用无穷无尽的其它事物和形象来表达。”[①]由于象征在内容上“只及一点，不及其余”，具有较小的包容性，被象征的事物就可以从各个方面去象征它。例如，鱼可以从生殖力强和多产方面去看，可以从自由活泼、灵巧优美的体态方面去看，可以从美味佳肴方面去看。被象征物往往有多义性，这反倒使被象征物的内容变得模糊、任意、不明确。因此黑格尔总结说：“象征在本质上是双关的或模棱两可的。”[②]黑格尔的这一分析是透彻、深刻的。正是因为象征具有内容的模糊性和暧昧性以及形式表现方面的“只及一点，不及其余”，不同的民族之间，象征事物的含义就具有不可通约性。日本美学范畴的含义只有日本民族才能够深切地体悟和理解；其他民族很难获得类似的细腻的感受和体悟，例如“幽玄”“空寂”“贫困”“余情”“自然”“无”等范畴都难以令人深切理解和把握内在的特征。

三、情感性

日本美学范畴所表现的美的观念，不是指客观事物自身的形式之美，而是指人的美感，因此美学范畴本身就有明确的情感色彩，体现出主体对外在事物之爱的情感价值判断。例如“物哀”“闲寂”等范畴都拥有强烈的情感色彩。在日本人看来，即便是“美”一词也包含着不同于其他民族的情感内容。对此，今

① ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：11－12.

② ［德］黑格尔．美学：第2卷［M］．朱光潜译．商务印书馆，1979：12.

道友信指出:“按照日本人的一般思维方法,他们常把美看成一种十分渺茫的东西,看成一种很快就会消失的现象。”①在日本人的美学观念中,不仅艺术美是主体心灵的表现,而且自然美也不被认为是因其天然的形式之美而美。因为在日本人看来,自然事物之美是主体审美情感的寄托或渗透,从而达到与人的情感的“共鸣”“同情”后才美的。

可以说,日本人谈美,就是谈主体的审美感受。今道友信就明确表示:“美是关于个人体验的具体的个别现象。”②“所谓美,不是视觉上的美丽,而是由心里产生出的一些光辉。也就是说,美是精神的产物。”③

中国学者叶渭渠、唐月梅也指出,空寂和闲寂“都是属于主观感觉性的东西,单纯表现主观的情愫,与禅宗精神有着深刻的联系,都带上精神主义、神秘主义的色彩”④。由于日本美学是以真情、真切的感觉为美,日本民族的感觉和情感就非常细腻,日本美学范畴对情感和感觉的表达及分类,就非常细腻。这些范畴之间表达的思想观念,一方面存在部分的互渗、重合之处,另一方面也有着极微妙而又明确的差别,如“空寂”与“闲寂”“余情”与“幽玄”等范畴之间都存在这种情况。

应当指出的是,这种以美感特征为主的美学范畴系列,决定日本人的审美观念必然以情感的“真”(真情)和感觉的真实为逻辑起点,并由此生发审美范畴系列。

在日本歌论美学中,由“真”发展出“物哀”“禅意”“空寂”“闲寂”“幽玄”等范畴序列;在戏剧美学范畴中,由“真”发展出“形”“姿”“余情”“幽玄”等范畴;在建筑艺术中,由“真”发展出“自然”“质朴”“简素”“枯淡”“不对称”“静寂”等范畴;在茶道艺术中,由“真”引出了“空寂”“贫困”“一即多”“朴拙”“枯淡”“幽玄”等范畴;在绘画艺术中,由“真”发展出“淡泊”“余白”“虚”“无”等范畴。从日本美学范畴的生发过程看,它从自然的生命之美开始,经过艺术创造的历史提升,达到以“幽玄”为最高层次的艺术美范畴。从审美理想的角度看,日本民族无论是对艺术美或自然美,终极的美学范畴是表达宇宙自然及人生的有序和融洽的“和”或“和谐”。

---

① [日]今道友信. 关于美[M]. 黑龙江人民出版社,1983:174.
② [日]今道友信. 关于美[M]. 黑龙江人民出版社,1983:6.
③ [日]今道友信. 关于美[M]. 黑龙江人民出版社,1983:174.
④ 叶渭渠,唐月梅. 日本人的美意识[M]. 开明出版社,1993:71.

第四节　日本自然美范畴

今道友信指出:“日本人根据植物的语汇而形成的审美意识的特殊性,在某个地方与美和爱的普遍的逻辑结构有密切的联系。”[①]在日本人的自然之美,尤其是植物形象的生命感和色彩的象征含义确立之后,就产生了“心”“形”“姿”“秀美”“壮美”等范畴。这些范畴是与人的爱心、同情相联系并具有情感性的逻辑关联。今道友信解释说:“美与爱相关,不外乎是说美是与人的主观直接相关的价值,是既依赖于物也依赖于思的东西。以物的方面来说明美时,产生美的,是在最广义上说的形,它是处于物一方的条件;从思的方面来说明美时,产生美的,是思的主体——心,心与形于是便成为思与物的对立的根本。”[②]但是,在日本,从植物和自然审美开始的逻辑发展缺乏明确的理论的记载,这种范畴的逻辑发展倒是可以在和歌理论中窥寻。

心与形

在古代日本著作中,最早论及“心”和“形”的是纪贯之的《古今和歌集·假名序》。提出“心、词、样”三者兼备及协调。藤原公任在歌论《新撰髓脑》中继承和发展了“假名序”的“心”“词”理论,并且提出了“姿”的概念,论述了三者的关系。

藤原公任认为:“凡歌心深姿清,应以心有奇处者为优。”“心姿相具为难,则必先取心。”所谓“心”,指的是内心真情、真意,是内容。“词”是语言,是形式、形象,即“形”;“形”是固有的、静态的、不变的,犹如一张没有任何表情的脸。“姿”是固定的形象、形式所体现的某种动态的、显示一定情绪情调的姿态,犹如一张有表情的脸。这张脸或笑、或愁、或悲、或喜,这种体现着情绪和富于动态的形式或形象就是“姿”。

因此,形与姿的关系颇接近德国美学家莱辛在《拉奥孔》中所区分的“美”和“媚”的特征一样:媚是流动的、变化中的美,而美则是静态的形象。“如此说来,姿是有意作出来的美的体态或应有的样子,一言以蔽之,可以说就是流丽的姿势、身体的造型、有某种方向的意识自然流露的状态、按照设想作出的身体的

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:193.

② [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:204.

美妙造型。”①

由植物的审美观所形成的“形”“姿”范畴，主要表现为“秀美”和“壮美”两大类。但是无论是“秀美”还是“壮美”都与人对审美对象的爱的情感密切联系在一起，都是一种爱的价值判断。

秀　美

“秀美”（ぅつくし）这一范畴，相当于西方美学中的“美”或“优美”。今道友信转引大野晋的解释加以说明：日文中的“美”（くはし）字“是指树木细密繁茂，越看越是浓密无缝，这就是山的‘くはし’，即美丽”②。“这样看来，可以知道，‘くはし’本来的形象在于植物自我生命的充实的美，即树叶郁郁葱葱、繁茂致密的颤动着的跃动感。”“这与日本古来就有的思想即生命与清净密切相关，而清净就是美的这种方式联系起来了。为什么呢？因为，青山的树木枝叶繁茂，跃动着生命感的水灵灵的生长状态就是山的‘くはし’，这也正是山的清净、美丽。……应该注意到，审美意识的基本语词中的最重要的概念都是来自植物的。”③

从植物生命感抽象出来的“美”的观念，被广泛运用于对女性和男性形象、器物和自然风景的描绘之中。在《古事记》《日本书纪》和《万叶集》中就有大量的实例。日语中的“美”的概念包含多种含义，显示强烈的情感价值的判断倾向。“美”首先指“秀美”，“美”的原意是“产生于对弱小无依的人的怜爱”④。“它大概与充满了细致浓密色彩的‘くはし’是对应的。古人渐渐地以‘细し’（细密之美）表示‘くはし’（美丽）。这样，出自对小而微妙、倏忽即逝的事物的无限怜惜的爱情便是审美意识的一种类型。”⑤因此“表达了主观上对于应该怜爱和珍重地抚育的弱小存在的同情心”⑥。此外还包含有对女性的美妙姿容的赞叹以及对自然风景赏心悦目的赞美。

壮　美

什么是“壮美”（ぅるはし）呢？今道友信认为：日语中的“高大”“就是相当于西方美学所说的‘崇高’这一审美范畴。……可以认为它本来是指夏天茂

① ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：211.
② ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：191.
③ 同上。
④ ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：190.
⑤ ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：198.
⑥ ［日］今道友信．东方的美学［M］．生活·读书·新知三联书店，1991：188.

盛地生长的荒草很高和特别地亭亭耸立的大树的高大吧"①。今道友信解释为:"主体在赞赏、景仰在培育起来的树干上树叶明朗堂皇、繁茂生长的景象时,无需那种怜爱、抚慰的心情而是对它加以赞美的心情,就是'ぅるはし'(壮美)。这与上述'ぅつくし'(秀美)是不同类型的审美意识。它是面对在存在上具有某种优越地位的事物,并不卑视自己、虽然相信世事的命运却赞美景仰充满这个空间的他物的'今天'的心情。因此,与使用在弱小、倏忽即逝的对象上的'ぅつくし'(秀美)不同,'ぅるはし'(壮美)是与端庄的、生长起来的优异的巨大对象有关的词汇。"②

由此可以看出,日本的"崇高"范畴还是具象性的、直观性的,它不像西方美学的"崇高"范畴那样,从具象很快就走向抽象,从物质形态的状态感走向对超常的精神力量的表达。这通过朗吉弩斯和黑格尔对精神的"崇高"的描述就可以得以证明。

在探讨日本传统自然美观及其审美范畴的特点时,"就会看到,华丽、艳丽、娇艳、繁盛、苍劲、枯瘦等等,的确是从描述植物在四季各个时期的状态而产生并被抽象化的概念"③。这些来自植物和其他自然物的美的观念,在艺术中得到了准确的表现。在日本审美思想中,自然美与艺术美不存在任何隔绝或鸿沟。艺术美范畴是自然美范畴的延伸和发展。

第五节　日本艺术美范畴

日本民族的艺术美观有四个基本的支点:第一,艺术之道遵循自然之道。第二,艺术的功能是"陈述心志""以心为先""表现真心",因此借物抒情,咏物言志是日本人确认的艺术的本质。今道友信指出:"东方的古典艺术理论却是写意即表现,关于再现即写生的思想则产生于近代。"④第三,艺术美以技艺完美为基点,技艺、技巧也有独立的审美价值。第四,艺术美应当蕴涵禅意禅趣。这四个支点决定了日本民族艺术美观念以及艺术美范畴的特征。

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:192.
② 同②。
③ [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:191.
④ [日]今道友信. 关于美[M]. 黑龙江人民出版社,1983:74.

顺乎自然

日本人认为，艺术之道必须遵循自然之道。日本原始神道思想中，就蕴涵“顺乎自然”的精神。日本儒学和佛学素来鼓吹尊崇自然人性和人的情欲，并针对中国儒学对人性的压抑和佛学的禁欲主义给予有力的批判，所谓“情即是道，欲即是义”(伊藤仁斋语)，就是这种思想的清晰表白。

所谓顺乎自然，艺术之道遵循自然之道，有两个方面的含义。其一，是指艺术创造起源于对自然生命样态的感受；其二是说艺术创作不矫饰、不夸张做作，不违背自然事物的事理以及人的自然的天性和感情。日本当代美术家东山魁夷指出：“日本人所谓的自然，与其说是与中国古代那种深刻的精神思索相似，不如说是采取了感觉上对自然的亲近态度。大和绘的风景描写，直接接触了自然的美，在装饰性的美中，细腻而生动地飘逸着自然的气息。……在日本，大和绘是从号称四季画或名胜画的风景画屏风开始发达起来的，留下了平安、镰仓的画卷中所看到的描写自然的佳作。……日本风景画具有西方或中国所没有的特征，那就是不以开阔的视野捕捉风景，相当多的情况是以自然的一角为题材。这叫做花鸟式的风景吧。可以说具有较浓的装饰性感觉。这也是日本人对大自然的爱的象征吧，他们从一株野草也可以看到大自然的生命。敏感地掌握自然的微妙之处，是日本人独有的，这恐怕与日本人纤细的性格有关吧。不仅绘画世界，观察日本其他艺术也是如此。以歌舞伎为例……日本的美的世界，是从不追求夸张的。……和服之美，……与不同季节的大自然景色协调。而美正在这种协调之中。”①东山魁夷还指出，日本菜肴、饮茶、能乐等都是重视再现自然的存在状态以及表现上的自然而然，而反对矫揉造作。

中国学者叶渭渠指出：“日本文学的四季感逐渐萌生季题的意识。应该说，季题的意识起源于季节感。没有对四季的自然物象的感觉乃至感情，就不会产生季题的意识。”②日本最早的诗歌理论中的“和歌三式”(不计已佚失的《石见女式》)和“和歌三序”中，就有“物感”的说法，都强调和歌创作的冲动来源于“青春之时，玄冬之节，随见而兴即柞，触聆而感自生”(菅原道真：《新撰万叶集·序》)。“和歌者，以人心为种籽，发而为各种言语。人在世间，诸事纷繁，心有所思，即托之于所见所闻而形诸语言。听花间莺啼，水中蛙声，芸芸众

---

① [日]东山魁夷．美的情愫[M]．中国青年出版社，1991：118－121．

② 叶渭渠．日本古代文学思潮史[M]．中国社会科学出版社，1996：41．

生，孰不歌咏。”（纪贯之：《古今和歌集·假名序》）“夫和歌者，托其根于心地，发其华于词林者也。人之在世，不能无为，思虑易迁，哀乐相变，感生于志，咏形于言。是以逸者其词乐，怨者其吟悲。可以述怀，可以发愤。动天地，感鬼神，化人伦，和夫妇，莫宜于和歌。……若夫春莺之啭花中，秋蝉之吟树上，虽无曲折，各发歌谣。物皆有之，自然之理也。”（纪淑望：《古今和歌集·真名序》）这种种关于诗源于“物感”的观点无疑深受中国诗论，尤其是受《诗大序》、刘勰《文心雕龙·物色篇》和钟嵘《诗品·序》的影响而借用的。试比较《诗品·序》的见解：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。照烛三才，晖丽万有，灵祇待之以至飨，幽微藉之以昭告，动天地，感鬼神，莫近于诗。”它强调的就是，诗歌是人与自然万物交感共鸣中产生的，是万物催动的结果。和歌之美正在于对自然事物生命的盎然姿态的赞美中，在于人与自然生命的交感融会的欢乐情感之中而产生的。

就艺术表现必须遵循自然而然的状态、自然而然的天性和情感来说，日本艺术之美正是刻意模仿自然事物的天生状态、色彩，以真切地表现人类天性情感欲望。例如，日本庙宇就是利用自然地势、森林环境而建造的，力求庙宇同自然环境融为一体，达到自然的和谐、完美。艾黎·福尔曾到日本考察艺术作品和自然景观，他指出：“庙宇耸立在隐樱树和槭树的林海深处，显得精巧柔弱，但坚不可摧，它凭借着草木永恒的青春活力，印证和支持着柔弱中包含的活力。庙与林合一，林入庙院中。筑庙如作画。庙外大路两侧，雕像夹道相迎，它们一个个被苔藓和小花覆盖，却微笑着把游人引入庙门。……深绿色的雪松与建筑相得益彰，经历着无数寒暑。如果在松树中有一簇簇栗树、漆树、橡树，那么秋天将把它们枯黄的落叶与金色的雕龙配合得恰到好处。……庙中传出的铃鼓声与清泉流淌的潺潺声和树叶抖动的沙沙声交织在一起，以青铜和粗竹为材料构筑的寺庙深隐在树丛之中。……在这种地方，日本艺术家只须偶或审视一下自然界，便可以收集到他们用以装饰人之屋或神之舍的必需品。日本艺术家从此不再认为艺术含有其他功能。艺术功能使周围世界的全部拥挤的生活都介入它的宗教生活，尤其是内心生活。”①

再如，日本和服的特性是直线缝制，让柔软衣料的直线适应人体的自然曲线，而不是像西服那样让人体去适应直线。日本园林也不是通过破坏自然事物

① ［法］艾黎·福尔．世界艺术史：上卷［M］．长江文艺出版社，1995：252－253．

的存在状态来适应人的审美需要，而是顺应自然物的天然形状来进行加工和置景的，这同中国园林的创造精神完全一致。这与欧洲园林以人为的需要而置景完全不同。黑格尔却非常赞赏欧洲园林的形式，认为人工置景体现了人的精神的创造性，人的精神在自然物上得到了充分的显现，人工园林之美正在于它是"人化了的自然"："投合黑格尔口味的是另一种迥然不同的风景：他毕生爱好为人所掌握并加以整顿过的大自然。晚年的黑格尔欣赏荷兰的肥沃牧场、蒙麦特里的花园、多瑙河谷地和海德堡的郊野。未曾开发的自然使他兴致索然。"①这说明他是把自然物看成无生命的客观的物理对象，才觉得索然寡味。当他观赏著名的阿尔卑斯山时，他说："无论是眼睛或是想象力，都不能在这些奇形怪状的大土堆上找到什么可以赏心悦目的，或者可以消遣的。……凝望着这些永远死寂的大土堆，只能使我得到单调而拖沓的印象：如此而已。"②而日本人（扩而大之为东方人）是把自然物看做有生命、有灵魂的存在对象，所以日本人以顺其自然的态度看待自然物，而不采取人为地改变自然物性质、状态的方式来建造园林。由此也可以看出东方和西方的美学观念在园林美方面的明显差距。

再如，日本的房屋居室建筑、制陶工艺、编织工艺、食用餐具等都追求保持自然材料的原色，尤其以白色、绿色的等自然原色为美。日本诗歌中的象征意象都采用自然物的形象来表达美学观念，如用竹象征正直，雪象征纯洁，风象征生命的瞬间的存在，月光象征清白之心、花象征爱情和少女等，所谓"雪月花"就是日本艺术创造的核心意识。这种象征意象不仅在《万叶集》中就大量运用，而且在当代作家川端康成和画家东山魁夷的作品中也自然地在运用。这些都说明，日本艺术创造是遵循"再现自然""顺其自然"的艺术美的创造原则进行的。

在和歌理论及戏剧理论中，对艺术之道遵循自然之道的思想有非常清晰的表述。松尾芭蕉认为：俳句之所以"千变万化，乃自然之理"（服部土芳：《三册子》）。芭蕉在《书箱小文》中主张俳句创作应像西行之和歌、宗祇的连歌、雪舟之绘画、利休之茶道那样，"随顺造化，以四时为友，……随顺造化，造化归一也"③。太宰春台赞赏唐诗"多漫兴无题，因事而发，所以有自然之妙也"。他进一步指出："晚唐诗如野草花，虽不足悦目，犹有自然彩色，此皆天造，不假人工

① [苏]古留加．黑格尔小传．商务印书馆，1978：21－22.
② [苏]古留加．黑格尔小传．商务印书馆，1978：21－22.
③ [日]松尾芭蕉．书箱小文．见曹顺庆．东方文论选[C]．四川人民出版社，1996：724.

也。明诗如剪彩之花,虽亦灿烂照眼,然无生气,人工所成也。此岂不然乎？凡唐诗工拙皆有生色,出乎自然也;明诗则不然,强作也。”[①]与谢芜村说,创作俳谐在于“唯日日自写出胸怀而已”[②]。原田东岳说:和歌的魅力在于“感情之沉潜与其自然之表现”[③]。“触物感怀表露”;“诗既本为吟咏性情之艺”[④]。这些例子说明:对于日本艺术家来说,艺术之道就是遵循自然之道,因此,艺术创造的真实性,不是着眼于对事物形状的真切表现,不是着眼于对生活景象的实际还原,而是着眼于真切地表现自然事物的生命感、生命之气等活生生的状态以及人对自然的真实、深刻的感受。

真

日本艺术美范畴的逻辑起点是“真”。“真实”(まこと)中的“ま”(真)主要是指情感的真挚、真诚。当然也包含有事物的本真以及逼真地再现事物的形、姿、态的意思。例如,“ま”冠以草木的名称,即“真草”“真木”,这是形容优质、美好的草木。

对于日本人来说,“‘真实’成为人性根本的真实性。推而广之,‘まこと’也常常写作‘实’、‘诚’、‘信’等,以此表现其精神本质,并且含有一定的道德内容。”[⑤]

就艺术创作应当逼真地再现事物的形、姿、态而言,也就是通常说的艺术的真实。例如,中世纪能剧理论家世阿弥在《风姿花传・第六・花修篇》中强调演员“应该充分在‘状物’(原文为“物真似”——引者)上用工夫,进入角色里去,毫无矫饰”[⑥]。这种“状物”的美学追求,在戏剧表演中的确是重要的理想。但是在日本美学体系中并不占据主流思潮,即便在绘画理论中也是处于支流地位。日本美学更强调情感的真诚。

古代日本的歌谣、诗歌都以抒情为目的,抒发的情感主要是人类的自然感情。这种自然的、淳朴的情感,就是古代人审美意识中的“真实”或“真”的观念。这种真实即真情的观念,在《万叶集》中得到充分的表现。诗歌突出的美学特征就是以淳朴的、率真的、真切的方式表达人生的各种复杂而丰富的情感。

---

① 太宰春台. 诗论. 见:曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:738－739.
② 与谢芜村. 俳谐桃李序. 见:曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:751.
③ 原田东岳. 诗学新论. 见:曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:773.
④ 原田东岳. 诗学新论. 见:曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:775.
⑤ 叶渭渠. 日本古代文学思潮史[M]. 中国社会科学出版社,1996:100－101.
⑥ 曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:710.

这可以看出,在日本审美观念中,真实性与自然性是一致的、相同的,可以互换的。艺术作品的美与不美的判断标准,就是看是否率真地、诚恳地、真切地表现人内心深处的精神思想和情感。在东方各民族中,日本艺术在表现人性的真实性方面可以说是十分率真而突出的。

物　哀

"真"和"哀"是日本文学思潮中最早出现的有关情感的观念形态。"真"即真情,"哀"也指感情,那么"哀"是指何种真情呢? 其实,作为一种文学理念或审美观念,"哀"的雏形是自然美观念中的生命感和季节感。一切事物都那么亲切可爱,一切事物都无常,一切事物似乎都是倏忽即逝、短暂缥缈的存在,对自然生命这种强烈的体验和感悟不禁令人感叹。"哀"就是主体同外在世界之间的情感互渗,或者说与外在自然"心物同一""同情同构"之后的情感表现。这种体悟和感慨是以强烈的感伤情绪为基调的,但包含着其他真切的情感价值判断。可以说是一种复合型的复杂的情感。所以,"哀"最早释义为"一切喜怒哀乐有感于心而发之声"①。

根据日本学者的解说,"哀"(ぁはれ)的内涵从远古到奈良时代主要是表示可怜、亲爱、有趣等情感。"ぁはれ"与日语汉字"哀"同音,所以也写作"哀"。从"哀"到"物哀"有一个发展过程。在"哀"字前面冠以"物"而成为"物哀"的范畴,是由紫式部完成的。在《源氏物语》中,紫式部深化、强化了"哀"范畴的情感范围和力度。这里的"物"更具有"外在的自然界与现实社会"这一限定的意味,"总之,是将现实中最受感动的、最让人动心的东西(物)记下来。……创作不是单写'物'本身,而是写触'物'的感动之心、感动之情,写情感世界。而且其感动的形态,有悲哀的、感伤的、可怜的,也有怜悯的、同情的、壮美的。也就是说,对'物'引起感动而产生的喜怒哀乐诸相。也可以说,'物'是客观的存在,'哀'是主观的感情,两者调和为一,达到心物合一,哀就得到进一步升华,从而进入更高的阶段"②。从"哀"到"物哀"在审美思想上是一个较大的发展。"哀"是较单纯的、仅仅针对主体自身的情感描述,"物哀"则是把情感与外部世界密切联系在一起,心与物出现交织和互渗,并且更丰富和深化了"哀"原有的情感内涵。

---

① 叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社,1997:122.

② 叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社,1997:136.

中国学者叶渭渠认为“物哀”文学思潮的出现，是中世纪时期“日本文学实现了日本化”，“以和魂、和文为根干发展日本文学，便成为形成足以代表日本民族的文学思想和美意识的‘物哀’的重要精神条件和物质基础”①。其实，在近代以前，日本文化和文学创作始终没有脱离中国文化或中国诗学的引导和深刻影响，在较长的历史过程中，日中的文化和文学在很大程度上是如影随形的关系，因此不应当过高估计日本文学的独立性和独特性。可以认为，日本“物哀”文学思潮是直接受到中国古代诗学中的“物感说”的深刻影响而出现的。中国的“物感说”出现很早，《礼记·乐记》中就指出：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；……乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动，是古先王慎所以感之者。”②陆机的《文赋》说：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”刘勰在《文心雕龙·明诗篇》中有“人禀七情，应物斯感”的说法，并且《物色篇》中说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。……情以物迁，辞以情发。”钟嵘在《诗品》中说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”延至唐代，韩愈在《送孟东野序》中提出了“不平则鸣说”，虽然此文着意点不在论述“物感说”，但也十分深刻地对传统的“物感说”加以阐发：“大凡物不得其平则鸣，草木之无声，风挠之鸣，水之无声，风荡之鸣，……人之于言也亦然，有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。……维天之于时也亦然，择其善鸣者而假之鸣。是故以鸟鸣春，以雷鸣夏，以虫鸣秋，以风鸣冬。”

这些论述，都把自然时令同自然万物对人的各种复杂情绪的催动联系起来了。人情与万物互渗、同情，因此，人的真情是自然事物催发而生，自然之道借人的情绪表现出来。可以认为，中国的“物感说”对日本的“物哀”思潮有直接影响，两者内在的联系也是不可否定的。至于两者之间的承继关系，也是一个有待继续探讨的课题。

从总体上看，“物哀”这一范畴是对日本审美思想中一种特殊的审美情态

---

① 叶渭渠．日本文学思潮史[M]．经济日报出版社，1997：128.

② 郭绍虞．中国历代文论选：上册[C]．中华书局，1962：51.

的概括和总结。“日本学者久松潜一将‘物哀’的性质分为感动、调和、优美、情趣和哀愁等五大类,他认为其中最突出的是哀愁。”①中国学者叶渭渠认为:从“《源氏物语》整个题旨联系来看,‘物哀’的思想结构是重层的,可以分为三个层次。第一个层次是对人的感动,以男女恋情的哀感最为突出。第二个层次是对世相的感动,贯穿在对人情世态、包括‘天下大事’的咏叹上。第三个层次是对自然物的感动,尤其是季节带来的无常感,即对自然美的动心”②。

如果说,“物哀”是万物众生和人类感情的真切表现或是万物众生的情感的客观化,那么,“知物哀”就是由“物哀”而引发的专门鉴赏人类情感的审美概念。在平安时代,纪贯之在《土佐日记》中就从美的鉴赏角度提及“知物哀”的审美概念。“知物哀”就是对美的情感的审美鉴赏。近世的文论家本居先长系统论述了“知物哀”学说。他在《排芦小船》中说:“一切歌道都是以风雅为种,以知物哀为第一。”在《安波礼辩·紫文译解》中写道:“一切和歌都是出自知物哀。《伊势物语》《源氏物语》都是写物哀的,都是为了让人知物哀的。”在《紫文要领》中指出:“(文学)本意是为了让读者深有所感。所谓有所感,俗话就是心中骤有所悟,对所见所闻感到有趣、可笑、可喜、可怕、稀奇、可憎、可厌、可哀而动心的,都是有所感。那么对于事物,善的就是善的,恶的就是恶的,悲的就感到悲,哀的就感到哀,懂得体味这些事物,就叫做知物哀,叫做知物之心,叫做知事之心。”③从“知物哀”这一概念的出现,就可以更清楚地说明日本美学不仅特别重视对万物众生及人类情感的表达,而且重视对情感的审美鉴赏。把“情感”当做重要的审美对象,这已超越了西方美学更多地把客观的“物”当做审美对象的范围。是侧重把主观的“情”还是侧重把客观的“物”当做审美对象,这是东方美学同西方美学在审美对象方面的明显区别。

以心为先、陈述心志

日本美学思想认为,艺术的功能,尤其是诗歌是“陈述心志”“以心为先”“表现真心”,艺术是借自然物的形象姿态来抒发主体内心的情感世界的。

日本诗歌和艺术创造是在全面引进、汲取中国诗学理论和艺术创作经验的基础上发展的,因此,中国艺术思想中强调社会功利性,突出艺术的教化功能的特点在日本早期的艺术理论论述中也得到明显的反映。早期的和歌理论中不

---

① 转引自叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社,1997:137.

② 叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社,1997:143.

③ 转引自叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社,1997:184.

乏强调诗是“美风俗、化人伦、和夫妇、动天地、感鬼神”及“怨刺上政”,甚至是“经国大业”“不朽盛事”的论述。

但是,日本民族的文化心理结构决定艺术思想的特点,注重“陈述心志”,强调艺术目的在于“以心为先”“表现真心”。这一特点不仅在《万叶集》时代就有清晰的表述,而且随着艺术创造历史的发展,逐渐凸显为重要的特点并最终成为主流思潮,到近代的江户时代,这一特点成为坚定不移的明确的审美原则。

例如,服部土芳论证其师松尾芭蕉的俳句时指出其“触物兴感之歌多矣”(服部土芳:《三册子》)。

本居先长指出:“唯标新立异,取彼虚幻无实、动物心摇、依依堪怀之事咏而为和歌。”①“歌乃情之产物也。此情之思之所以易感于物,乃触物感怀至深至笃之故也。……况人乃万物之灵,若善知触物感怀,刻骨铭心,不堪其哀者,正此思也。……唯此和歌未失上代情趣,将人心之真情实貌如实咏出。”②“唯我国空虚柔弱之歌(指像女人那样毫无掩饰地流露真情——引者)可谓诗歌之本意也。”③

香川景树根据和歌抒发胸臆的特点而提出“诚实说”:“自诚实而为歌,即是天地之调,如空中吹拂之风,就物而为其声。以所当之物,无不得其调,其触物就是,感动即发于声。感与调间,无容发之隙,自胸臆间诚意真心出之也。”④香川景树的弟子内山真弓也说:“歌唯叙性情者。”“应诚情之发,何物不可感动?”⑤

这些古代、近代理论家的论述,可以说明对艺术本质和艺术目的论的基本观念:“主情”“明心”是艺术的本质和目的。日本民族把艺术看做抒发胸臆、表现自我的真情实感的方式。他们的艺术目的论往往拒绝承担主体自我抒情、感发自我胸臆之外的任何一种社会功利性。这就是日本艺术往往远离社会政治功利和道德教益、宗教宣传之类的功利性的重要原因。今道友信指出:“不管时代是新是古,鉴赏各种各样的歌,都像过去鉴赏那歌一样,深深诉诸心灵的歌

① 曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:774.
② 曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:779.
③ 曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:777.
④ 曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:811.
⑤ 曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996:812.

多。如有那样的歌,就可以将它理解为'不易'的东西。"[1]东山魁夷说得更明确:"关于《万叶集》……不论是悼亡诗,还是爱情诗,或者是旅途生活的诗,都是表现自己心灵的歌。……这个传统其后一直以各种形式在锁国时代的1200—1300年间流传着。这不仅在文学中,在绘画中也有表现。文学在日本有俳句、和歌、短歌等形式,……这些依然是个人心灵的歌颂,即使是短诗,也能使心灵得到充分的体现。所以,俳句、和歌、短歌等短诗形式作为日本传统的文学一直流传到今天。与此类似的事情,在绘画中也可以见到。……这就是说绘画和文学相同,不论何时,都是以心为表现对象。……不论何时,都涉及心的问题。所以在众多的和歌作家中,有12世纪的西行,在俳句名家中,有17世纪的芭蕉。毫无例外,这些和歌和俳句作家都是用自己的心在歌唱。……如前所述,作为独特的日本文化的主流是心的问题。它创造出具有独特的日本文化,并走向明治时代。……各国文化不断地大量进入日本,经过吸收,日本那种经常以心为中心的文化虽然将不断变换形态,但作为其根源的水脉不会消失,并会永远继续下去。我想这就是日本文化的独特性。"[2]

这充分说明,日本民族的艺术思潮的主流是把艺术同自然和人生紧密地结合在一起,艺术美表现的核心是"情"、是"心",是发自肺腑的真切感受,是对人生本质的深刻理解,是对大自然与人的关系的无穷尽的探索。

技艺美

日本艺术美以技艺的完美为支点,艺术给予人的美感中包含技巧之美。"艺术"一词在希腊语中就是"技艺"。这说明在古代技艺、技巧等人工创造活动都被视为艺术,也说明精良的技巧、技能本身就有独立的审美价值。黑格尔指出:"除才能和天才以外,艺术创作还有一个重要的方面,即艺术外表的工作,因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面,很接近手工业;这一方面在建筑和雕刻中最为重要,在图画和音乐中次之,在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的,它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧,才可以驾驭外在的材料,不致因为它们不听命而受到妨碍。"[3]中国古代的《庄子》中也同样把精美的技艺、自由娴熟的技巧看做"鬼斧神工"的自由创造能力。"庖丁解牛"中所谓"以神遇而不以目视,官止而神欲行"所达到的"游刃

① [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:243.
② [日]井上靖等. 日本人与日本文化[M]. 中国社会科学出版社,1991:27-30.
③ [德]黑格尔. 美学:第1卷[M]. 朱光潜译. 商务印书馆,1979:35.

有余”的自由境界，以及“轮扁斫轮”中“不疾不徐”恰到好处，似“有数存焉于其间”的神巧之工，都是中国古代人们对技巧的推崇和赞美。这种观念后来发展为中国艺术创造的重要原则，即所谓“无法而法乃为至法”（石涛：《画语录·了法章》）。中国古代对技艺、技巧的美学评价，构成了艺术审美价值的重要元素。

日本民族在学习、引进中国美学和艺术创造的思想时，深受这一思想的影响并形成高度重视艺术技巧、技艺的美学传统。在中国南宋时期，日本制造的精美的折扇和倭刀就在京城临安成为抢手的珍品。以后日本的工艺品一直是中国大陆最受欢迎的商品。日本人不仅在实践中追求技艺的完美，而且在理论上把艺术创造以及日常生活中一切具有技巧、工艺等审美意味的活动，都以中国哲学的逻辑范畴“道”来称之。例如，茶道、柔道、歌道、俳谐道、书道、画道、花道、剧道、能乐道、艺能道、武道、剑道等。这里的“道”就是指有关活动中的出神入化的技巧及合规律性的自由创造的能力。日本人把技艺、技巧推崇到“道”的绝对地位，其意在于表明对技艺、技巧本身的审美价值的重视程度。他们认为各种技艺的至高境界中都存在着像“道”那样的深奥和神秘的规律或力量，就像“道”那样虽然无形无像、随缘任运，但确实显示着一种神力。对技巧、技艺的尊崇，是日本民族精神中的认真、忠诚的特点在艺术创造中的必然表现。因此，日本人把中国人称呼的技艺、技巧称之为“艺道”，正表明在他们的观念中艺道较之于通常的技艺、技巧更能体现它们的审美价值和精神价值。日本的艺道不强调天赋和智能上的聪愚，而强调忠诚专一、全神贯注、认真磨炼的精神，这是“道中人”与“道外人”的基本区别。他们认为，在实践中对“艺道”的体悟同思维上对“道”的认知是同样的道理，同佛教禅宗对“佛性”的直觉领悟也是同样的方式。因此，“艺道”可以通接“天道”“人道”“自然之道”“万物之道”，从而赋予“艺道”以神奇性和神秘性。

在艺道的信仰作用驱使下，艺道的获得有两种途径：其一是师傅口传身授；其二是熟中生巧。前者以秘传的方式教授艺道，这导致封建时代艺术创作的宗家制度和宗门制度，同时也促成了艺术的专业分工和专业化。这就是说，某一家族、门派专攻一门技艺并且代代相传，通过历代族人的努力，使这门艺术的技巧达到相当精熟的程度。专业化对人类文化起着相当重要的推动作用，一个民族实现了分工和技术的专业化就意味着它的长足进步。日本艺术创作采用以技艺、技巧为基础的家族、门派的专业化发展方式，正是日本这个后起之国在艺

术创造上能迅猛发展的重要原因。

获得艺道的第二个途径——熟中生巧,是强调艺术创造的实践功夫。这要求艺术家反复实践、反复体悟,在熟练中潜移默化地达到出神入化的自由创造境界。日本艺术家往往把佛教的苦行和禅宗悟禅的"一念专注"引进艺道之中,就在于通过反复的实践过程中的不断体悟而获得艺术技巧的成熟,从而达到出神入化的境界。

安田武指出:"这正是把对技艺和审美意识的磨炼与职业伦理结合起来的道理。……所谓的日本人的气质美学,恐怕就是由这里产生出来。……(工匠)在具有决定意义的最初三年当中,他们就是凭着用手触摸检查后再打磨,打磨之后再用手触摸的这种反复的劳动,奠定了传统手艺人那种现在依然非常珍视的手艺人的重要基础。"①

但是,任何一种主张走向极端时就会出现明显的弊病。日本民族精神中就往往存在把事情推向极端的倾向。他们把艺术技巧、技艺强调到偏执的程度时,这种艺术观念中对"承传"与"程式"的重视往往超过对艺术的创造性的重视,结果就是使日本艺术的创新性和独特性受到伤害。

今道友信在评价藤原公任的《新撰髓脑》时,指出了藤原公任格外地偏重艺术技巧的倾向:他的"歌论中所谓独创,可以在把表现的世界雕饰得很美的技术工匠中求得"②。这种主张使日本诗歌创作丧失了独创性。今道友信认为:"实际上,我们注意到,日本人很少独创性的思想。……日本自古以来都仅仅出专门家,而哲学家却很少出现。不出现哲学家就无法产生思想。没有思想也就没有创造,而只有匠人。"③

同样,L. 比尼恩也指出:《源氏物语》所表现的生活"有着一种奇异的雕饰出来的美"④。"由于日本人所特有的忍耐性、彻底性,以及敏锐的精确性,他们制作出外观和工艺上几乎令人难以置信的精美产品,堪与罕见的贝壳媲美。"⑤"日本人对于一项事业或是一种观念的忠诚,含有那么一种绝对的性质。(这)在艺术中也得到表现。对于日本艺术,……它有着一种完美的精纯性,有着一

---

① [日]安田武,多田道太郎. 日本古典美学[M]. 中国人民大学出版社,1993:7.
② [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:159.
③ [日]今道友信. 东方的美学[M]. 生活·读书·新知三联书店,1991:160.
④ [英]L. 比尼恩. 亚洲艺术中人的精神[M]. 辽宁人民出版社,1987:103.
⑤ [英]L. 比尼恩. 亚洲艺术中人的精神[M]. 辽宁人民出版社,1987:115.

种按照相当严苛的口味加以精选的目的性。在我看来，它的缺点在于，它的制作意识和诱人的技巧效果过于强烈而独创的欲望则相形见绌。"①

日本现代著名作家夏目漱石在一篇题为《外行人与内行人》的文章中对日本文学艺术中重视技巧的传统深表不满。他指出："所谓内行人的自豪之点，不外乎归结为技巧二字。"他认为："伎俩并不就是艺术的全部，我倒想说在艺术领域中占有低级位置的，就是这种伎俩。不，正是在很多情况下，正是由于这种伎俩，破坏了艺术，使艺术堕落。"

对于一个民族在艺术创造和审美上追求技艺、热衷技巧的风尚是好是坏，也许可以不断地争论下去。但是，日本美学和艺术思想中高度尊崇技巧、技艺之美的事实，正是表明日本民族审美趣味的独特性之所在。人们要了解和把握日本民族关于艺术美的观念，也不得不尊重这一事实。

禅　悟

日本禅宗全面的世俗化的普及活动，使禅宗思想从宗教和哲学的范围弥漫出来，成为文化的禅、文学艺术的禅，从而影响了日本国民的精神生活和日常生活。日本学者加藤周一指出："镰仓以后的禅宗，一方面其寺院同政治权力结合，另一方面其思想成为文学，成为绘画，终于成为一种美的生活模式，并化为独特的美的价值。室町时代的文化，不是有禅的影响，而是禅宗成了室町时代的文化。也就是说，以宗教的禅的政治化和美学化为内容的世俗化。什么东西推进了这种世俗化呢？恐怕只能是持续于日本人的意识深层的——尽管是镰仓佛教——此岸性、世俗性的土著世界观吧。"②日本禅宗的这种世俗化、文学艺术化、美学化促成了重要的美学范畴的产生。从审美范畴的角度考察，禅宗的思想观念和思维方式促进了"无""真"（天真、顺乎自然、诚）"不易""一即多、多即一""空寂""闲寂""神韵""气韵""妙""幽玄"等日本美学范畴的形成。在某种程度上可以说，禅宗美学思想对于日本美学范畴体系的形成及成熟有直接的催化作用。

无

在禅宗思想体系中，"无"这一范畴包含多重的含义。首先是事物本质论意义上的"无"。佛教认为，万物都由四大元素和合而成，任何事物都没有自身

---

① ［英］L. 比尼恩. 亚洲艺术中人的精神［M］. 辽宁人民出版社，1987：95.

② 叶渭渠. 日本古代文学思潮史［M］. 经济日报出版社，1997：184.

原本的、固定不移的性质，因此，万物都是凭借因缘而生成的存在。佛教把宇宙万物这种本原状况称为“空性”。这是从本体论上看待万物生成和存在的真理。这真理也叫做“真如”。根据这种本质论，万物的本质都是“空”，在“空性”上宇宙万物都是“等无差别”，仅仅形状上不同而已。所以从本质论上看，“空性”就是“无”。

日本禅学大师柳田圣山认为：禅宗“所谓无，并不是什么也没有，而是对一种混沌状态和一种气体的凝结的想象”[1]。

其次是现象论意义上的“无”。万物本性皆空，本质是同一的、无差别的，所谓“色即空，空即色”，仅仅是相状之间的区别，而事物的相状又是不断变化的，处于“无住”“无常”之中。然而人们的理性往往执著于事物之间的相状和现象的区别，并把这种区别、对立看做是事物根本的差异，这就导致认识上的谬误。正确的态度应当是“不涉双昧”，即对任何事物和现象都不产生“分别心”，不执著于大小、善恶、美丑、黑白、是非、肯定和否定等之间的差别和对立，而应当把它们看做同一的、无差别的存在。也不应当把原本性空的东西执著为实有，把“无住”“无常”的虚幻的形象当做不变的实体，更不应当把思维专注在这些对象之上而念念不舍。这就是禅宗所谓的“了悟”，即“能所皆忘”的意思。“能”指主观，“所”指客观，“能所皆忘”也就是“能所合一”，即思维的无差别境界。这就是慧能所强调的“无相者，于相而离相”，“无住者，为人本性，念念不住”的意思[2]。

最后，“无”还包含对思维表达上的“不涉理路”“不落言筌”“不立文字”的主张。禅宗是主张“自救”的宗教，它反对依赖大乘佛教的“他救”方式而获得解脱。所以，禅宗主张“教外别传，不立文字，直指人心，见性成佛”。这种主张完全强调个人的体验和直觉领悟，即便你同别人相互交流，也只能是像佛祖拈花迦叶微笑那样“以心传心”“心领神会”的方式来达到“心心相印”的目的。因此，禅宗的传情达意方式，就自然地与象征式方法的间接、含蓄、模糊、多义等表达特征联系在一起了。这种方式正是艺术的传达方式。禅与诗、艺的契合点正在于此。

禅宗关于“无”的这些观念由禅门艺术家转化为美学上的“无”的观念时，

① [日]柳田圣山．禅与中国[M]．三联书店，1988：193.
② 慧能．坛经[M]．郭明译．中华书局，1983：32.

被赋予某些具体的含义。

第一，由于“真如”是万物的本质，而形象只是“无住”“无常”的幻象，禅宗的艺术趣味就忽视甚至轻视形式或形象。在内容与形式的关系上重神而轻形，反对形式上的雕琢和繁文缛节就成为“无”的艺术思想的表征。

第二，禅宗承认“万物皆有佛性”，这就意味着在任何事物的形式中都可以发现“真如”“空性”。由此，禅宗艺术要求艺术创造不停留在对形式美的追求上，而应当超越形式去显现真如，要求“言有尽而意无穷”，要求“得其意而忘其形”。“真如”只是凭着直觉心灵去领悟的，因此，禅门艺术就要求内容上的空灵、思想上的无牵无碍和表现手法上不露匠心的痕迹，也就是严羽所谓的“羚羊挂角，无迹可求”。日本学者上岛鬼贯在《俳谐惠能录・序》中说：“本来无一物。是，我俳道之眼也。”又说：“一旦恍然，俳道开眼，始识得曹溪大师无一物之旨。”[①]这说明鬼贯认为俳谐的内在精神或要义源于禅宗的“无”的观念。

第三，禅宗认为宇宙万物质同而形异。“空”是普遍性，是本质，是“一”，而事物千奇百怪的存在相状是现象，是特殊性，是“多”。根据“色即空，空即色”的道理，“一”即“多”，“多”即“一”。因此，表现“个别”也就显现了“一般”，表现“一角”也就表现了“全体”。根据这样的见解，禅门艺术家认为，不完整的形式和有缺陷的形式都能表达“真如”，甚至有可能更简练地直截了当地表达真理。这导致日本绘画的“一角式”“虚白”和园林艺术中的“枯山水”等手法的出现。“一即多”的思想，对俳句短小简洁的形式的确立有直接的影响。“无”的观念和“幽玄”的美学追求决定了和歌短小的制式。尤其是俳句形体短小，仅有十七个音节，无法畅抒心志，只能以少许意象，以有限的空间展示内心视野的博大空阔。因此，俳句必然拥有“文约而意远”，“志深而笔长”的幽玄之美的特点。顺便指出，禅宗艺术美学的“多即一”“一即多”的思想，颇接近当代格式塔（完形）心理学的“完形建构”的理论主张：以部分实体的表现来建构完形的思维想象。当然，两者观点相似，但出发点不同。

第四，禅门艺术追求“无”的思想使人们产生了忽略艺术形式的独立审美价值的倾向，以及对艺术形式创造的过分简化，从而造成了日本近世艺术的简陋、不对称、素雅、朴拙、孤独、寂寥的美学趣味和创造风格。

日本人的艺术美观认为，艺术作品中应当蕴涵禅意禅趣，也就是说，艺术必

---

① ［日］柳田圣山．禅与中国［M］．三联书店，1988：193.

须表现对生命本体的领悟，表达出艺术家“无我”的自由洒脱的心境。这是禅学思想观念对日本艺术最深刻的影响。

中国唐宋时期的禅学像洪水似的涌进了日本，禅学思想观念带有根本性地改变了日本的艺术观念和艺术形式。

中国诗论和画论早在唐代就开始同禅宗发生亲密的渗透和交融。那时，一方面，诗人习禅、慕禅之风盛行，诗人广交禅僧并且热烈地谈佛论禅，浸染了禅味禅趣。他们在诗歌创作中追求表现禅意禅趣。例如，韦应物的“独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横”。王维《辋川集》中的诗，更是这种思潮的代表。

另一方面，禅僧们也大量以赋诗、绘画方式表现自己的禅悟、禅心、禅趣，至晚唐时，禅僧诗人辈出，他们的诗作蔚为大观。到了两宋时期，诗家、画家都自觉地在艺术创造中追求表现禅意禅趣禅境。这时，禅诗合一的理论旗帜也得以张扬，严羽的《沧浪诗话》所提倡的“以禅悟诗”“以禅喻诗”就是这种艺术思潮的理论体现。明代时期，中国艺术同禅宗更加交融紧密，两者如影随形，王渔洋提倡的“神韵说”标志中国诗歌理论的禅宗化，从此艺术都追求表现禅意、禅趣、禅境，这成为中国艺术精神的重要的审美原则。

这里列举几句中国著名的禅家的诗：

> 千峰顶上一间屋，老僧半间云半间。
> 昨夜云随风雨去，到头不似老僧闲。

船子德诚禅师的诗：

> 千尺丝纶直下垂，一波才动万波随。
> 夜尽水寒鱼不食，满船空载明月归。

龙光諲禅师的诗句：

> 千江同一月，万户尽逢春。（《五灯会元》卷十三）

> 一夜落花雨，满城流水香。

这些诗句都呈现出一幅幅美妙的画卷。诗歌追求的图画中的美景，同禅所追求的超尘脱俗的精神境界不谋而合，使诗情与禅意融合在一起。

中国唐、宋两代的禅学像洪水一样涌进日本后，禅宗“对日本文化生活的各方面都有极深的影响，这可以说是意义深远的事实”①。正如马克思所指出的那样：“理论在一个国家的实现程度，决定于理论满足这个国家的需要的程度。”②室町时代禅宗在日本广为流行，正适应了日本民族的精神需求和传统的思维方式。正如铃木大拙所说的那样：“日本人心性的特长，不在于对事物进行逻辑的、哲学的推理，更不在于排列种种思想去建立庞大的思想体系。这是因为日本人没有经过抽象化的熏陶，所以在他们知识的历史上就没有显示出思维的深刻性。日本人最擅长的，是用直觉把握最深的真理，并借表象将此极为现实地表现出来。”③“我们需要注意到日本艺术的一些特征，它们与禅的世界观密不可分，可以说最初都是从禅中推导出来的。”④日本民族不仅把佛禅的思维方式和审美情趣推向艺术领域，而且推向日常生活的所有方面，他们遵奉禅意、禅境为最高精神境界，并处处刻意追求表现禅意、禅趣，使禅意、禅趣同日本民族原有的神道教的生命意识融化在一起，成为艺术美的极致和日本艺术精神的核心。

日本禅源自中国南禅，但又不完全同于南禅。它同南禅的区别在于，淡化了南禅的思辨性和辩论色彩，而更多地注重实践性。日本禅大大弱化了南禅的严肃的目的性，而突出了智慧的机巧性。日本禅尽管引进了禅宗的主要经典，但是影响最大的却是《临济录》和《碧岩录》，尤其是后者。当代日本著名禅学大师柳田圣山认为：“《碧岩录》是一种舞台艺术，或给人一种在额头大的地方镶嵌上的禅的感觉。”⑤“《碧岩录》是美学的书，……即在令人惊奇的禅僧的言行中充满着头脑机灵的幽默。所以给人的感觉是《临济录》重，而《碧岩录》轻。”⑥可以说，正是《碧岩录》中体现的中国智慧中的幽默和机巧，开启了日本禅的灵智和机锋，也使向来缺乏喜剧精神的日本人获得了喜剧的元素。

禅悟就是要以直觉感悟的方法，在瞬时的体验中感悟到上述活生生的真

① [日]铃木大拙．禅与日本文化[M]．三联书店，1989：14.
② 马克思恩格斯选集：第1卷[M]．人民出版社，1974：14.
③ [日]铃木大拙．禅与日本文化[M]．三联书店，1989：162.
④ [日]铃木大拙．禅与日本文化[M]．三联书店，1989：15.
⑤ [日]柳田圣山．禅与中国[M]．三联书店，1988：209－210.
⑥ [日]柳田圣山．禅与中国[M]．三联书店，1988：209－210.

理,这就是"见性成佛"。人们一旦获得这种真如,感悟到这普遍真理,就能拥有平常心。所谓"平常心"就是人在意识中"不粘不执",即不执著于分辨生死、善恶、美丑、荣辱,极力消解对立的"双昧"观念而注重对立中的同一、彼此的渗透和转化。拥有这种平常心,就能在日常生活中持有随缘任运、顺其自然、自由无拘、无所企求而超越凡境的心态,这种心态就是禅宗的"解脱"。所以南禅把"渴来饮茶,饥时吃饭,困了睡觉"也都看做入禅的修炼手段和禅的境界。在这方面,日本禅师比中国禅师走得更远。日本禅甚至把男女交欢都看做是入禅的途径,由此而导致禅理更加世俗化、生活化、平民化。以这种平常心看待大化自然和人生之途,当然就随处有禅意,无处不禅趣了。铃木大拙说:"禅确实同我们一样面临着同样的宇宙和自然,也同我们一样对同一对象、同一特殊存在深感兴趣。青蛙跃入池中,蜗牛眠于蕉叶;蝴蝶在花上飞舞,明月在水中留下倩影;百合花盛开在田野之间,秋雨阵阵,拍打着茅舍的屋檐……对于这一切随四时而变化的自然景象,禅兴备至。"①在自然观和自然人性方面,禅的这种特点同日本古代神道教的"万物有灵观"及"生命一体化"的思想非常近似,一拍即合,所以禅就自然而然毫无阻碍地渗透到日本民族的生活和艺术之中,也促成了日本禅宗美学的范畴。

一即多,多即一

禅本质上是同形式主义对立的,但是在传授中又不可能离开形式,所谓的"公案""棒喝"或无声的形体动作本身也是一种表达的形式。所谓"不立文字"的主张,实际上可以理解为以最少、最简略的形式传达思想和真理。

禅宗哲学思想中,有一个非常重要的思想,这就是"一即多,多即一"的思想。什么是"一即多,多即一"呢?"一"就是天下万物的本性——"空"的本质。"空"就是万物共有的本性,所以说,"万法皆空"。"空"就是"一"。"多"是什么呢?"多"就是天下万物,天下一切存在的东西。既然,一就是多,多也就可以归结为一。那么,一就可以展现为众多;众多中的"一种"就能显现、替代万物的多。这就是禅宗美学的"芥子纳须弥"的思想。我们通常说的"一滴水可显示河海""一块小石,可以表示大山""一花一叶总关情"就是这个意思。因此,人们可以用一个东西替代万种东西,几竿竹子可以代表竹林;一口小池,可以代表湖海;一条小溪可以显现大江,从而达到"一花一世界""咫尺天涯"

① [日]铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 三联书店,1989:161.

“恼人春色不须多”的审美效果。这就导致禅的艺术表达方式即“不全之全”的表达方式:以“不全”的形式来表达“绝对真理”的“完全”。这就产生出了禅宗艺术思想中的以简代繁,以小喻大,以少总多,以近指远,不全之全的表现手法。

对于文人士子而言,一丛兰草、几竿小竹、一片山石、一方小池,同样可以获得大自然中的审美情趣:水中有月,风中有声,眼中有山,空中有花香。这些简易的物境,同样使人产生审美的意境,同样使人感受到大自然的清净、宁静。小小园林,同样富于禅意禅趣。

无形式

禅宗与其他佛教宗派根本的区别就是主张“不立文字”“明心见性”“直指人心”。“不立文字”“直指人心”的基本精神就是反对形式主义。禅家不读经、不讲经说法,不烧香拜佛,只强调在日常生活中,在行走坐卧中,在生活情景中领悟禅的精神。所以禅家只讲“直指人心”“顿悟成佛”“明心见性”。因此,禅的精神反对搞形式主义的花架子。

禅宗发展到慧能时提出的“顿悟成佛”,就是说,只要你“明心见性”了,就“见性成佛”了。这是说,你可以不脱离凡境,不脱离当下的现实,只要内心不被凡境和各种欲望所约束,你就可以“即凡成圣,即地成佛”。禅宗著名的马祖道一禅师说:“汝等诸人,各信自心是佛。此心即佛心。……若了此意,乃可随时。”这个“随时”就是顿悟。随时顿悟的结果,就是你领悟了“此时即永恒、此地即佛国”。

这一观念深刻地影响了人们对当下现实的看法。只要你顿悟了,成佛了,你眼中的世界就不同于以往,不同于别人。你就懂得了“此地即佛国”“刹那间就是永恒”“寸土即大千世界”的道理。这样一来,你可以懂得“芥子可以纳须弥”的道理,可以“以小喻大”“以近指远”“以少总多”。

禅宗“刹那间即永恒,此地即佛国”的思想对文人画的反形式主义原则有着深刻的影响。禅家的这一思想,导致了艺术家们对于艺术形式,发生了观念性的改变。这就是,简洁的、素朴而小巧的形式,同样可以表现深厚的思想情趣。从此,中国绘画就出现了“以简代繁”“以小替大”的重要的改变,变得更加简明、素朴的、小巧的形式了。例如,单纯的水墨画出现了,简笔画出现了,小型画如宋元“文人小品”画、扇面画和微雕等出现了,园林中的“盆景”“天井园林”等艺术形式都产生了。

一个民族艺术形式由繁复到简化,色彩由浓艳到淡雅,正标志着这个民族

绘画中的精神因素的发展。中国画形式上的简化、淡雅化，正是禅宗思想的影响下促成的。

日本当代禅学家铃木大拙是这样总结日本禅的思维和感觉方式的：第一，禅将其焦点置于精神实体，无视一切形式；第二，禅在任何形式中都努力寻求精神实体的存在；第三，禅家认为，不完整的形式和有缺陷的事实都更能表达精神，因为太完美的形式容易使人将注意力转向形式本身而忽视内部的真实性；第四，禅对形式主义、传统主义和礼仪主义的否定，结果使精神直接暴露，回复到它的寂寥和孤独之中；第五，这种先验的寂寥和“绝对”的孤独是清贫主义、禁欲主义的精神，它排除一切可能是非本质的痕迹；第六，这种孤独用通常的话来表达就是无所执著；第七，如果把孤独理解为佛教徒所使用的“绝对”这种意义的话，那就是它沉寂于森罗万象之中，从卑贱的野间杂草，一直到自然界的所谓最高形态。

笔者认为，日本禅在理论上创见不多，而实践性较强。在铃木大拙对禅的解说中，也有谬误。这种谬误是引进与移植中的正常现象。因为，日本人必须按他们的需要和理解来解读禅。

铃木大拙上述这些思想，用中国南禅的话来说，就是“不立文字”（抛却概念、抛却任何修炼或表达形式），“直指人心”（领悟实体的“自性”或“空性”），“见性成佛”（在万物存在的无常中洞察“自性”“空性”）。

由于反对形式主义，反对花架子，一方面在绘画艺术上，就产生了“重神而轻形”的观念，画家从“不求形似”发展到“不似之似”。就是说，画中的形象在“似与不似”之间，在像与不像之间。另一方面，导致了形式上（笔墨、结构、色彩）的最大程度的简单化、简洁化。例如，中国的西安碑林中有一幅石上线刻的达摩像，还有一幅后人画的李白像，他们都在“似与不似”之间，与写实的像相去甚远。王维和苏东坡画的竹，可以是漆黑的墨竹；有人还用红色画赤竹。齐白石的花鸟画，如“虾”可以少掉一二只腿。例如有一个画家画了一幅《斗牛图》，画中的两条争斗中的牛的牛尾巴，因紧张和愤怒而扬得很高，一个放牛娃看了这画幅觉得好笑，因为现实中的两条牛打架时，往往是把尾巴紧紧地夹在两只后腿之间的。但是画家为了表现情感，就以超现实的表现，宁可为了传神而敢于牺牲写实，宁可为了抒发心意，而用写意画来牺牲所谓的真实。禅的精神导致了中国画中的写意画的诞生。

不全之全

所谓不全之全有两层含义。其一就是在绘画中，以一种不完全的、局部的表现，来喻示事物的全部的表现。这就是禅的"一以总多、一以当十"的观念在造型上的反映。其二是力求用最简单的笔墨、色彩和结构来表达最丰富的审美情感或艺术意趣。这就是中国画理论中的"不全之全"的学说。

"以少总多""一以当十""不全之全"的艺术理念，导致了中国传统绘画在思想观念和表现手法上的重大革新。

具体地说，绘画上的"不全之全"（空白、虚白）的艺术表现手法有多种多样。一种是构图上保留的"虚白""空白"。另一种是构图上通过局部的表现来隐现、来暗示那些"没有表现出来的存在物"。例如宋代的绘画作品"恼人春色不须多"就没有完全画出美女的形象，只是画了大片的芭蕉叶后的红衣和红嘴唇。"深山藏古寺"的画中根本就没有画出佛寺古庙，仅仅只画了一个小和尚在山下的小溪旁担水。"竹锁桥边有酒家"只画了大片竹林和竹林中露出来的酒店的招旗，如此等等，都只是画出局部的形象来间接地暗示全体的存在。后来的"马一角"（马远）、"夏半边"（夏圭）的画法就是只画出一部分，一个角落而使你浮想联翩，通过欣赏者的想象来构建出内心中的"完形"。这种绘画手法形成了中国文人画的含蓄和意味深长的美学韵味。"不全之全"在音乐上就是骤然的停顿，以造成"此时无声胜有声"的意境。

"不全之全"的美学追求以及它为什么能够获得巨大的艺术魅力的原因，一直没有得到清晰的解读。直到 20 世纪西方的格式塔心理学即"完形心理学"学派的出现，才对"不全之全"的艺术表现手法所产生的艺术魅力作出了心理学的说明。

这说明了禅的"一即多、多即一"和"有限即是无限"的哲学理念，导致了禅宗美学的无形式、不全之全的审美观念。

一即多、多即一，无形式和不全之全的禅宗美学观念全面影响了日本的艺术，也导致了日本造型艺术不追求艺术形式的完全、完美，甚至以最大的程度否定形式，形成了小巧和简化的艺术形式的特点。

就诗歌而言，典型地表现在俳句的形式上。俳句形式非常短小，但它的美学追求却是以简约的形式和浓郁丰厚的意象来表现深刻的情感，以浓缩的语意抒发深厚的思想，可谓"文约而意远""志深而笔长"。俳句简约的语言中充满着象征、含蓄的韵味，富于生命感悟。这就是所谓"一以当十""一即多"的禅宗

美学在俳句上的反映。例如江户时代著名俳句大师松尾芭蕉的俳句：

古池塘呀，青蛙跳入波荡响。

长夏草木深，武士当年梦痕。

再如女诗人加贺千代的俳句：

啊，牵牛花！把小桶缠住了，
提水到邻家。

而比俳句更早的和歌也大多体裁简约而意蕴深厚，例如《古今集》中有一首诗：

风劲吹，白浪滚滚若滔天，
在那龙田山。夜半君行去，
独自越此关。

这些诗句，或以瞬间的声音反衬永恒的静寂，或以一景一物表现历史的悠远，或以个体的弱小生命显示生命力的充盈，或以动景衬托出人物的孤独寂寞，它们各尽其妙，表达深远的意蕴。

这种以简约的形式、个别的事物表现时间、空间的永恒和生命的怡然自在的情趣，正是禅的精神。寂静是对永恒的时间和空间本质的直觉感悟，无常和易逝是对自然个体生命存在的切身体验，由前者形成日本禅意诗歌的“闲寂的美学”，由后者而形成了“风的美学”。今道友信说：“按照日本人的一般的思维方法，他们常把美看成一种十分渺茫的东西，看成一种很快就会消失的现象。”[①]这就是禅宗无常观在美学上的反映。

日本绘画承袭了中国宋元时期文人画的禅风禅骨。南宋大画家马远、夏圭的画就以极其简练的一条线、一抹影、一块墨表现景物的生命感和大自然的神

① [日]今道友信. 关于美[M]. 黑龙江人民出版社，1983：174.

气。元人的小品画都以单个小景入画，如几枝花草、几竿小竹、一线泉水、一叶扁舟、一条细石、孤独的小虫、闲适的旅人等，其特点在于以简约的笔墨和简明的构图描绘物象的神韵，并借此表现主体的自由空灵的精神境界。如果说，原始绘画的简约是因思想的单薄和艺术技巧的欠缺的话，那么，成熟的文人画的简约而意远，则是艺术修养达到极致的表现，也是禅宗"一即多"的观念在绘画上的显现。

中国宋、元时期文人画的这种减笔和简笔的表现方法传到日本便被广泛吸收，变为日本绘画的"一角"式。相传日本室町时代著名禅僧周文就受马远、夏圭所代表的南宋"院画"的影响，在构图上采取前景的左侧或右侧置石山、树木，旁设小亭，中间的主山巍峨高耸：这就是所谓的"残山剩水""边角之景"的构图方法。这也就是禅宗"一即多"思想在艺术创造上形成的"不全之全"的表现手法，即以"不全"表现"全"，以"一角"表现全体，从而给欣赏者以绵绵悠悠的想象空间。周文以后的各派，如宗湛派、阿弥派、曾我派、雪舟派、狩野派等，几乎都以自然景物来表现心中的禅意禅趣。

传说室町时代初期的梦窗禅师是日本禅宗的开山祖师之一。梦窗爱好山水，喜好庭院建筑和绘画，并培养了不少画僧。梦窗的禅趣审美思想对室町时代的园林建筑和绘画艺术产生了重大影响。禅僧梦窗在园林创造上受中国宋代园林建筑思想的影响，以天然的池水为中心，以人工的方式把几柱疏石、几丛树木再造成小巧的自然园林，把建筑物置于其间，以求得静寂的禅趣。

无形式或不全之全的禅宗美学理念不仅造就了日本茶道崇尚简朴、贫寂、古拙的风格，而且造就了日本佛教寺院园林的"枯山水"的艺术形式。日本禅僧创造性地建筑了"枯水庭园"，即不使用一滴水而仅以岩石、沙子来创造出了一个缩小了的大自然，以象征大自然的本色。义堂周信在《山水画叙》中记道："得意于假山的崆峒叟，在东轩尺寸之间幻出千岩石壑之势。此时丁度见出溪山小景之新图。""它表明 14 世纪后半期已经在狭小空间中塑造山水缩景，同时说明在假山和山水画关系上，山水画的形象对于枯山水的出现具有某种关系。……枯山的代表作，首举京都大仙院庭园在狭小的空间中有生气地表现出深山幽谷之趣。"[①]这种奇特的庭院式样所体现的雅趣，至今还是日本民族庭院建筑的特色之一。

① 朱伯雄．世界美术史：第 8 卷[M]．山东美术出版社，1987：545.

此外,在日本的建筑形式上往往喜好非对称性形式,如神社前的“鸟居”(相当于中国的牌坊)。铃木大拙认为:“非对称性可以称得上是这种日本建筑的特色。……这种观念恰恰是受到禅宗的‘一’即‘多’的思维方法启发而产生的,因此,只有从禅宗角度来说明非对称性,才具有说服力。”①

禅学思想对日本艺术观念所发生的深刻影响,衍生出了颇有禅意色彩的“空寂”“闲寂”“枯淡”“幽玄”等美学范畴。

空　寂

作为美学范畴,空寂是日本传统审美意识同佛教禅悟相结合的产物。在《古事记》中,八千矛神和妻子须势理比买互唱的《空寂歌》中就出现了“空寂”一词,意指因妒忌而深感失落的闲愁、寂寞的情绪。《万叶集》中较多地出现“空寂”一词,其意义是表达绝望落魄、悲观度日以及思物而悲、感叹人世无常等意绪。但是,佛教的“三法印”思想更深地影响了“空寂”的美学观念。“三法印”中的“诸行无常”和“诸法无我”导致对人生的消极和失落的情绪:万物都没有自身固有的本性,万物都只是瞬时的存在,一切美好的东西都是暂时的幻象。这种对人事无定的哀伤和无可奈何的感慨,构成日本所谓“风的美学”,这是日本艺术特别注重表现人生、万物是瞬间即逝的存在的这种感伤情调的宗教原因。“涅槃寂静”是强调主客体界线相互消融,达到主体心境如如不动、物我不分、物我同一的精神状态或寂灭境界。在这种状态下,主体心境是自由的,无拘无束,无牵无挂,也就是“贫困枯淡”的,寂寞的。日本园林艺术中的“枯山水”(即以石头、白沙、苔藓为基本材料构筑的山水园林)就是从悟禅的精神冥想中受到创造性的启示的。“枯山水”绝妙地表现了“空相”或“无相”的禅宗理念。同样,日本茶道发展到千利休大师创立的“空寂茶”时,便更充分地表达了禅意和禅趣的精神追求。“千利休提出空寂是以‘贫困’作为根底,‘贫困’则是空寂的本质构成。所谓‘贫困’,是指不随世俗(诸如财富、权力、名誉等等),企图从‘贫困’中感受一种超现实的存在。”②所以千利休缩小茶室面积,简化设施,强调淡素朴拙之美:花仅一朵,画只一幅,摆放质素、色沉的茶壶和形状歪斜不匀的茶碗,以天然的竹筒作舀水盛水的用具等。千利休对“空寂”的心境和人生态度的解说最为典范。禅悟对“空寂”的理解已从传统的失落悲观闲愁转向

---

① [日]铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 三联书店,1987:21－22.

② 叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社,1997:212.

"清静""空灵""自然"的心境描述了。《南方录》卷首记载了千利休的这段话："草庵茶的第一要事：以佛法修行得道。追求豪华住宅、美味珍馐是俗世之举。家以不漏雨，饭以不饿肚为足。此佛教之教诲，茶道之本意。"①在《南方录·灭后》中，千利休自述说："草庵茶的本质是体现了清净无垢的佛陀的世界。这露地草庵是拂却尘芥，主客互换真心的地方，什么位置、尺寸、点茶的动作都不应斤斤计较。"②俳句大师松尾芭蕉对"空寂"之美也有独到的理解。他的俳句或以动态表现宇宙的静感，或以静写静，或以物静写心静，总之，竭力表现"无我之境"的空寂意境："墙上孤客影，炭火亦无声。""古池塘呀，青蛙叮咚入水中。""今秋为何如此衰，仰望飞鸟入云端。"（"入云"指死亡）"不破城关今何在，秋风吹拂，旱田草丛，一片竹薮。"可以说，空寂的范畴是禅宗"空相"和"无"的观念在艺术创造和审美领域的延伸。

按照禅的哲学观念，就会认为这五彩缤纷、瞬息万变的大千世界只是无常的、变化中的形象，因此只是幻象，而非真实的存在。事物的实体都是"空性"，而古往今来只有"空性"的真理如如不动。因此，空性的真理是孤独的、寂寞的，它既是自我富足、不假外求的，又是贫困的。禅的精神对于生活表层的种种纷繁杂乱不感兴趣，禅所肯定的生命和生活本质是单纯的。人们悟禅，就是要领悟禅的这种孤独无依的本性，它"在日本文化用语辞典中叫做闲寂。它的真正意义是'贫困'……之所以叫'贫困'，是因为它对一切世俗的东西不执着，诸如财富、权力、名誉等等。"③学禅的人也应当是心境空寂，孤独寂寞的。正犹如一个人幽居在小茅屋中，饥时就到屋后地里采摘些蔬菜果腹，闲时倾听春雨的萧萧之声；凝视眼前的大千世界而心幡丝毫不动，情静如古井之水，心明如无风之烛。禅境就是这种闲寂的人生态度和美妙心境，也就是"空性"的如如不动在生活中的展示。

枯　淡

"枯淡"是把这种空寂、闲寂表现在艺术中后所显现出来的一种独特的风格。枯淡的风格就是以平常心来表现平常事，不加任何的渲染，不加任何的雕饰；既不以艳色取悦于目，也不以矫饰动之于心。要显现枯淡之美，在诗歌中就要用真心和自然的语言表达内心的感悟，在绘画中就以枯淡的笔墨生动地描绘

---

① 滕军．日本茶道文化概论[M]．东方出版社，1992：61.

② 滕军．日本茶道文化概论[M]．东方出版社，1992：66.

③ [日]铃木大拙．禅与日本文化[M]．三联书店，1989：16.

物象，在建筑中就要讲究材料的原色而不加以人工施彩。这些都是枯淡美学思想在艺术创造中的反映。

松尾芭蕉的俳句就不乏枯淡的审美意趣的表现：

孤独正似旅人心，瑟瑟椎之花。

耳闻杜鹃声，密密竹丛何处寻，
只见月光倾。

锁门谢客来，牵牛花儿慰我怀，白天墙边开。

幽　玄

这是日本审美意识中最重要的范畴，也是艺术美范畴序列中的核心范畴。这是由于幽玄范畴具有丰富的包容性和普遍联系的性质，可以说，日本人的全部审美意识、审美情趣都同这一范畴有明显的联系。例如，同"无""空寂""闲寂""余情""一即多""心与词""形与姿"等都有直接的关系。造成幽玄内涵的丰富性的根本原因，在于这一范畴内涵形成的多样性和丰富性。

据日本学者铃木修次对"幽玄"一词的考证，"幽玄"最早见于中国《后汉书·何后妃》中。东汉灵帝之子少帝为董卓所杀前对宫女吟的《悲歌》："逝将去汝兮适幽玄。"这里的"幽玄"指冥世、阴间。藤原定家在《每月抄》中，格外重视刘勰提出来的"隐秀"概念。我们可以从"隐秀"的内涵中，追寻出"隐秀"是日本"幽玄"思想的另外一个来源。

什么是"隐秀"？欧阳修在《六一诗话》中解释为："状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外。"这里，"隐秀"同日本人所理解的"幽玄"的含义基本相同，都是包含着"词旨深奥"所具有的"言外之意""韵外之致"的含蓄意味。韩愈在评王维的禅味诗时说："研文较幽玄。"明代胡应麟评王维时也说："摩诘五味绝，穷幽极玄。"这说明，中国诗学很早就以"幽玄"来表达诗歌的含蓄和意蕴深长之美了。

以后，中国禅宗用此词宣扬佛理的深奥玄妙，最早见于《临济录》："佛法幽玄，解得可可也。"中国南禅传入日本后，最澄在《一心金刚戒体诀》中有"得诸

法幽玄之妙"的说法[1]。平安时代纪淑望在《古今和歌集·真名序》中指出，古代和歌的题材"或事关神异，或兴入幽玄"，从而把幽玄运用在日本的诗歌评论之中。稍后，藤原基俊提出诗歌要创造"幽玄之境"的主张，强调诗歌要有"幽玄的余味"并创立了"幽玄体"。俊成之子藤原定家的歌论非常重视"幽玄"之美，在疑为伪书的《三五记》里说："今之所谓幽玄之体，总而言之，乃歌之心、词朦胧，非同一般的样式。归根结底，称之为幽玄之歌里，以薄云掩月之势、风飘飞雪之情景为心地，心、词之外，并以影浮眼前为胜。"[2]鸭长明在《无名抄》中说："幽玄体不外是意在言外，情溢形表，只要'心'、'词'极艳，则其体自得。"鸭长明认为幽玄"只是语言难以表达的余情"，即把幽玄等同于含义深远微妙、具有含蓄之美的"余情"。因此，在日本诗学中，有"余情的幽玄"的说法[3]。正彻在《正彻日记》中解说："所谓幽玄，就是心中去来表露于言词的东西。薄云笼罩着月亮，秋露洒落在山上的红叶上，别具一番风情，而这种风情，便是幽玄之姿。"[4]这里，定家和正彻等人是把幽玄理解为朦胧、隐约、含蓄、悠远、空寂和余情之美的。

幽玄充分显现了日本民族的审美趣味和欣赏的审美情态。它作为审美范畴最先在诗学中得到普遍认可和运用。以后日本其他艺术门类都以幽玄之美作为最高品位的、最风雅的美的境界或理想。

有趣的是，尽管是同一个范畴，各艺术门类在运用时又有不同的侧重和阐释。例如，能乐大师世阿弥就把"能乐"艺术的最高层次的美定位在"富于幽玄之趣"。世阿弥所理解的幽玄，主要指在能乐的演技上表现出来的恰到好处、颇具分寸的典雅和艳丽之美。世阿弥强调，能乐表演的幽玄之美是以惟妙惟肖的"状物"（原文为"物真似"）即表演的逼真可信为基础的。用美学话语来说，就是真实是幽玄之美的基础。俳谐大师松尾芭蕉的美学风格可总结为"寂"，即显现幽玄、闲寂的美的境界。芭蕉重视以"由声音所产生的静寂，巧妙地表现为声音消失后残留的余韵，即深深的静谧、凄怆的感觉、庄严的意味，且透人沉思的高度艺术性"[5]。这就是说，松尾芭蕉往往以有形有声的东西来表现宇

---

① 赵乐甡. 中日文学比较研究[M]. 吉林大学出版社，1990：152.
② 赵乐甡. 中日文学比较研究[M]. 吉林大学出版社，1990：63.
③ 叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社，1997：203.
④ 叶渭渠. 日本文学思潮史[M]. 经济日报出版社，1997：204.
⑤ 赵乐甡. 中日文学比较研究[M]. 吉林大学出版社，1990：81.

宙无声的静谧的本质和个人内心的空寂的“无”。这就显出松尾芭蕉的“韵外之致”和“余音袅袅”的以一显多的美学风格，也就是“幽玄”的美学风格。因此，学者们大都以“闲寂”和“余情”来总结松尾芭蕉俳句的美学风格。

在日本诗学中，最初空寂与闲寂相通：空寂的含义是悠闲、孤寂、贫困；闲寂指恬静、寂寥、不乐、古雅。以后两者略有区别：空寂以幽玄为基调，突出失落和感伤情调的寂寥感；闲寂以风雅为基调，突出随缘任运的生活态度和个人内心的孤寂之情。叶渭渠指出：“幽玄是这个时期（室町时代——引者）文学精神的最高理念。它在日本文艺中又是与日本空寂的美意识互相融通的。……空寂文学思潮就含有禅的幽玄思想的丰富内涵，从而更具有象征性和神秘性。”①可以认为，空寂和闲寂是松尾芭蕉在幽玄美学思想上的创造性的发展。

幽玄的美学观念在绘画上转化为以“余白”“虚白”来表现“无”，即“无心的无”或者说实体性的“无”（空）。这就是从中国绘画中发展出来的东方式“以虚写实”的表现美的方法。因此，日本绘画也像中国绘画一样：画月只画月光及月影；山水画中的虚白象征云雾；风景画中以“一角”暗示全体等。著名的一休宗纯的诗句“若问有心为何物，恰似墨画风涛声”，就很好地揭示了水墨画的空寂和幽玄的美学意蕴。日本园林的“枯山水”的“空相”也是幽玄美的观念的产物，以“无青山绿水”去象征、表现、想象心灵世界中的青山绿水，以“心象”去联想、超越眼前的现实的“枯山水”相状，从而获得无限绵长的情趣。此外，茶道以简陋、朴拙的物品来显现禅意的空寂、静寥，体现宇宙和人生真理的“无”的无限，也都是幽玄美学思想的展示。

日本学者对“幽玄”有种种不同然而大抵相近的解释。铃木大拙称禅的“妙”是“幽玄”，即在瞬息万变的世界中瞥视出永恒，在悟性的闪动之间洞察无限。这也是强调一与多、现象与本质的关系，或者说在瞬间的感悟中把握无限的佛性。“幽玄”是指艺术品表层与深层关系的美学范畴，颇接近中国美学所谓的“文约而意远”“言有尽而意无穷”的以一显多的“不全之全”的思想。

总之，禅宗思想对日本美学和艺术的影响是巨大的：不仅影响到艺术形式，而且影响到审美趣味和非功利的艺术观念，还影响到技巧手段和美学范畴等。

---

① 叶渭渠．日本文学思潮史[M]．经济日报出版社，1997：200.

中文参考书目

[古希腊]希罗多德．历史[M]．商务印书馆,1956.

[美]桑戴克．世界文化史[M],中华书局,1930.

汤因比．历史研究[M]．上海人民出版社,1959.

[美]E. M. 伯恩斯,P. L. 拉尔夫．世界文明史:第 1 - 4 册[M]．商务印书馆,1987.

[美]维尔·杜伦．东方的文明:上、下册[M]．青海人民出版社,1998.

[法]艾黎·福尔．世界艺术史:上、下册[M]．长江文艺出版社,1995.

朱伯雄．世界美术史:第 1 - 10 卷[M],山东美术出版社,1987.

[日]中村元．东方民族的思维方法[M]．浙江人民出版社,1989.

[波]塔塔科维兹．中世纪美学[M]．中国社会科学出版社,1990.

[美]房龙．人类的艺术[M]．中国文联出版公司,1989.

[美]托马斯·门罗．东方美学．中国人民大学出版社,1990.

[日]今道友信．东方的美学[M]．生活·读书·新知三联书店,1991.

[德]黑格尔．历史哲学[M]．三联书店,1956.

[德]黑格尔．美学:第 1、2 卷[M]．朱光潜译．商务印书馆,1979.

[德]格罗塞．艺术的起源[M]．商务印书馆,1984.

[美]弗朗茨·博厄斯．原始艺术[M]．上海文艺出版社,1989.

朱狄．原始文化研究[M]．三联书店,1988.

[英]爱德华·泰勒．原始文化[M]．上海文艺出版社,1992.

[法]列维·布留尔．原始思维[M]．商务印书馆,1981.

[德]恩斯特·卡西尔．神话思维[M]．中国社会科学出版社,1992.

[法]列维·斯特劳斯. 野性的思维[M]. 商务印书馆,1986.
[意]维柯. 新科学[M]. 朱光潜译. 人民文学出版社,1986.
[美]威廉·弗莱明. 艺术观念[M]. 陕西人民出版社,1991.
[美]露丝·本尼迪克特. 文化模式[M]. 三联书店,1988.
[英]L. 比尼恩. 亚洲艺术中人的精神[M]. 辽宁人民出版社,1987.
林惠祥. 文化人类学[M]. 商务印书馆,1991.
皮亚杰. 发生认识论原理[M]. 商务印书馆,1981.
夏甄陶. 认识发生论[M]. 人民出版社,1991.
李景源. 史前认识研究[M]. 湖南教育出版社,1989.
刘文英. 漫长的历史源头[M]. 中国社会科学出版社,2003.
曹顺庆. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996.
吕大吉. 宗教学通论[M]. 中国社会科学出版社,1989.
[苏]约·阿·克雷维列夫. 宗教史:上、下卷[M]. 中国社会科学出版社,1984.
[苏]谢·亚·托卡列夫. 世界各民族历史上的宗教[M]. 中国社会科学出版社,1985.
[英]马林诺夫斯基. 巫术、科学、宗教和神话[M]. 中国民间文学出版社,1984.
[英]勒麦克斯·缪勒. 宗教的起源与发展[M]. 上海人民出版社,1989.
方立天. 佛教哲学[M]. 中国人民大学出版社,1993.
[英]贡布里希. 艺术与错觉[M]. 浙江摄影出版社,1987.
[美]鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 中国社会科学出版社,1984.
[美]苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 中国社会科学出版社,1983.
[英]乌格里诺维奇. 艺术与宗教[M]. 三联书店,1987.
[美]苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 中国社会科学出版社,1986.
[苏]古贝尔,巴甫洛夫. 艺术大师论艺术. 刘惠民译. 文化艺术出版社,1986.
亡灵书[M]. 锡金译. 吉林人民出版社,1957.
[埃]A. 费克里. 埃及古代史[M]. 科学出版社,1956.
[德]汉尼希,朱威烈. 古埃及文化求实[M]. 浙江人民出版社,1988.

刘文鹏．古代埃及史[M]．商务印书馆,2000.

[埃]尼阿玛特·伊斯梅尔·阿拉姆．中东艺术史:古代[M],上海人民美术出版社,1985.

[法]雷奈·格鲁塞．近东与中东的文明[M]．上海人民美术出版社,1981.

[俄]M. ф. 奥夫相尼科夫．中近东美学[M]．中国人民大学出版社,1992.

圣经·旧约．中国基督教协会,1996.

[以色列]阿巴·埃班．犹太史[M]．中国社会科学出版社,1986.

[锡]L. A. 贝克．东方哲学的故事[M]．江苏人民出版社,1998.

波斯古代抒情诗[M]．选张晖译．上海译文出版社,1988.

[埃]艾哈迈德·爱敏．阿拉伯—伊斯兰文化史:第 1 - 8 册[M]．商务印书馆,1991.

[美]希提．阿拉伯通史:上、下册[M]．商务印书馆,1979.

[美]马吉德·法赫里．伊斯兰哲学史[M]．上海外语教育出版社,1992.

古兰经[M]．马坚译．中国社会科学出版社,1981.

[印]R. C. 马宗达,H. C. 赖乔杜里．高级印度史:上、下卷[M]．商务印书馆,1986.

[印]许马云·迦比尔．印度的遗产[M]．上海人民出版社,1958.

[印]贾瓦哈拉尔·尼赫鲁．印度的发现[M]．世界知识出版社,1956.

[澳]A. L. 巴沙姆．印度文化史[M]．商务印书馆,1997.

[英]渥德尔．印度佛教史[M]．商务印书馆,1987.

印度三大圣典[M]．糜文开译．台湾中国文化大学出版社,1980.

五十奥义书[M]．徐梵澄译．中国社会科学出版社,1995.

薄伽梵歌[M]．张保胜译．中国社会科学出版社,1989.

金克木．印度文化论集[C]．中国社会科学出版社,1983.

汤用彤．印度哲学史略[M]．中华书局,1988.

[澳]德·恰托巴底亚耶．印度哲学[M]．商务印书馆,1980.

黄心川．印度哲学史[M]．商务印书馆,1989.

蒋忠新．摩奴法论[M]．中国社会科学出版社,1986.

罗摩衍那:第 2 卷[M]．季羡林等译．人民文学出版社,1980.

摩诃婆罗多:第 1 卷[M]．金克木等译．人民文学出版社,1993.

[俄]舍尔巴茨基．小乘佛学[M]．中国社会科学出版社,1994.
[俄]舍尔巴茨基．大乘佛学[M]．中国社会科学出版社,1994.
多罗那它．印度佛教史[M]．四川民族出版社,1988.
方立天．佛教哲学[M]．中国人民大学出版社,1991.
查尔斯·艾利奥特．印度教与印度史纲[M]．商务印书馆,1982.
古代印度文艺理论文选[M]．金克木译．人民文学出版社,1980.
黄宝生．印度古典诗学[M]．北京大学出版社,1993.
万安伯．古事记[M]．人民文学出版社,1963.
[日]村上重良．国家神道[M]．商务印书馆,1990.
[日]坂本太郎．日本史概说[M]．商务印书馆,1992.
王守华,卞崇道．日本哲学史教程[M]．山东大学出版社,1989.
万叶集:下、下册[M]．杨烈译．湖南人民出版社,1984.
戴季陶．日本论[M]．海南出版社,1994.
[日]小泉八云．日本与日本人[M]．海南出版社,1994.
叶渭渠．日本文学思潮史[M]．经济日报出版社,1997.
[日]新渡户稻造．武士道[M]．商务印书馆,1993.
[日]铃木大拙．禅与日本文化．三联书店,1989.
[日]柳田圣山．禅与中国[M]．三联书店,1988.
慧能．坛经[M]．郭明译．中华书局,1983.
普济．五灯会元:上、中、下册[M]．苏渊雷点校．中华书局,1984.

后　记

本书是2000年国家社会科学研究基金项目“东方美学范畴研究”的最终成果。此前，已经以论文和专著的形式结项。但是，几年来这部著作一直没有交付出版社出版。原因是作者感到此书尚不成熟，自己内心一直无法结项。因为，研究东方美学范畴至少有以下四个难点，这些难点困惑了我许多年。

其一，是东方美学范畴和理论被西方和中国的有的学者视为“潜范畴”或“前范畴”。其意思是说，东方美学范畴还称不上是西方哲学、美学意义上的范畴，它们还没有资格登上西方哲学、美学理论和范畴的大雅之堂。既然名不正，言不顺，那么，作者应该怎样去应对这种排斥性的观点呢？如何为东方美学范畴争得一席生存之地呢？

其二，是东方各民族的美学范畴都较为散乱，各自都不成体系；作者更无法把整个东方美学范畴捏成一个体系。按照西方传统的美学理论和范畴的体系性，没有体系的东西算什么呢？作者就必须为东方美学范畴的非体系进行有说服力的辩护。

其三，从形态上讲，东方各民族的范畴很少有纯思辨性的、纯抽象性的逻辑形式，更多的是具体事物称谓式的，或者是形象性的、象征和比喻式的诗性的形态。面对诗性的、含义朦胧的东方美学范畴如何加以清晰的解读和阐释呢？

其四，如何清晰地回答：为什么东方民族的审美范畴是诗性形态的？它们生成的文化背景是什么？

上述四个方面的问题，是本课题研究者无法回避而必须认真解决的。

作者通过对西方后现代主义哲学的学习和理解，从中受到了重大的启示。西方后现代哲学为本课题的研究提供了崭新的观察问题的视角，也使我深深地

体会到西方后现代哲学家的智慧同东方哲学有一种亲密的家族相似的特征。作者也洞察到了西方后现代哲学家在向东方哲学学习的过程中，东方哲学是如何触发了他们的灵感、开启了他们的智慧的。这是本课题研究最大的收获。但这一过程却耗去了作者不少的时间。

本课题从承担到出版，历时近十年。我总觉得，做学问很难，难在殚精竭虑而总嫌不足。写完本书这种憾恨又油然而生。

本书第三章第三节第四部分由王文革撰写，其余部分由邱紫华撰写。全书由邱紫华统稿。

本书的出版得到了主编王晓纯、吴晚云先生的关照和我的朋友史仲文教授的推荐，我深表感谢。感谢中国社会出版社的责任编缉尤永弘辛劳而认真的工作。

作　者

2009 年 10 月 8 日